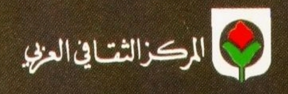


الدكتور عبدالله الغذامي

الثقافة التلفزيونية

سقوط النخبة وبروز الشعبي



عبد الله محمد الغذامي

الثقافة التلفزيونية

سقوط النخبة وبروز الشعبي

الكتاب

الثقافة التلفزيونية

تأليف

عبد الله الغذّامي

الطبعة

الثانية، 2005

عدد الصفحات : 224

القياس : 14.5 × 21.5

الترقيم الدولي :

ISBN: 9953-68-017-5

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب : 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف : 2303339 ـ 2307651

فاكس : 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب : 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف : 750507 ـ 352826

فاكس : 343701 ـ 1 961+

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الصورة والثقافة البصرية

أولاً ـ المجاز المتوحش

ماذا لو أن مشاهدا يشاهد التلفزيون، ثم فجأة خرجت عليه الصورة عبر الشاشة الفضية وراحت تضربه على وجهه وتفتك به. . . ؟

لقد حدث هذا حدوثا رمزيا، وفي فيلم عنوانه (أن تكون هناك)[1] للمثل بيتر سيلرز، الكوميدي البريطاني، يظهر بيتر سيلرز في دور جنائني يعمل في قصر، وكان الجنائني يعيش متوحداً في عزلته ولم تكن له أي علاقة مع أصحاب القصر كما لم تكن له أية علاقات بشرية من أي نوع وكل علاقته مع الكون كانت عبر التلفزيون، حيث كان يقضي وقته كله. نشأ بينه وبين (جهاز التحكم) في قنوات التلفزيون علاقة وثيقة وكأنما هي صحبة نفسية واجتماعية وكان الجهاز يلعب دورا مهما للجنائني حيث يساعده على التنقل ببصره بين القنوات واختيار ما يعجبه، وفي الوقت ذاته يحميه من وحشية

(1) هو فيلم ساخر مبني على رواية لجيرزي كوسينسكي، عنوانها (أن تكون هناك ـ Being there) وقد ظهر الفيلم بالعنوان نفسه عام 1979.

الصورة، وكلما أزعجته صورة تخلص منها بهذا الجهاز، مما جعل الجهاز ذا وظيفة أساسية في علاقة الرجل مع الحياة، ولقد عاش حياة تآلف فيها مع ظروفه إلى أن حدث ما لم يكن في حسبانه حينما توفي سيد القصر، وجاء الورثة والوكلاء لبيع القصر، وهذا استدعى إخراج الجنائني الذي لا يملك شيئا ولا يعرف شيئا عن العالم الواقعي، بل كان يعتقد أن العالم هو هذه الصور التي كان يراها، وتعكس عليه نظام حياة نفسي ومعاشي، يحب فيتابع، يكره فيضغط زراً يغيّر فيه ما لا يحبّه، وهذه حياة لشخص معزول هي حياة نموذجية. لذلك حينما تحتم عليه الخروج أخذ معه من القصر شيئا واحدا هو (جهاز التحكم)، ثم خرج يهيم على وجهه في شوارع نيويورك، وظل يتعرف على معالم المدينة كصورة حية لا يعرفها إلا من حيث تذكر ما كان يشاهده في التلفزيون، وأثناء تجواله في أحد الشوارع الخلفية قابله جمع من السكارى وراحوا يتحرشون به ويعبثون بملابسه ويلكمونه حينا ويتندرون عليه حينا، وفاجأه المنظر واستفزت روحه بالخوف والتوتر، ولقد أحس أن ذلك منظر من مناظر الرعب التي مرت عليه من قبل في مشاهداته المعتادة للتلفزيون، ولم يكن له من حيلة لمواجهة الموقف، ولكنه تذكر (جهاز التحكم) الذي في جيبه فأخرجه وبدأ يضغط موجها رأس الجهاز إلى الأولاد منتظراً تغيير الصورة، وهو ما تعود عليه حينما كان في القصر حيث كان الجهاز يخلصه من الصور الموحشة بمجرد ضغط الزر، ولكن الصورة هذه المرة تزداد وحشية حيث يضاعف الأولاد من سخريتهم به ويمد أحدهم يده فيأخذ الجهاز، وهذا ما أثار انفعال تشانص ـ وهذا اسمه في الفيلم ـ وراح يقاومهم ويطالبهم بإعادة الجهاز.

وتستمر رحلة تشانص مع الحياة الجديدة، وهي رحلة مليئة بالمفارقات الساخرة والكاشفة عن ألاعيب التأويل والتوريات المجازية ـ وسأتحدث عن هذا الفيلم في الفصل الخاص بثقافة الصورة ـ.

وهذا فيلم كوميدي ساخر، يكشف العلاقة الجديدة بين البشر والصور، ولقد أخذ الفيلم في البداية صورة من صور التوحش الثقافي، ونحن نستطيع أن نفترض حالة من هذه الحالات فيما لو تخيلنا أن صورة تلفزيونية عنيفة لم تستسلم لرغبتنا في إزاحتها عبر جهاز التحكم، وبدلا من التبديل إلى قناة أخرى نصدم بصور لا تريد الانزياح وربما تتمادى الصورة وتخرج إلينا عبر كسر الشاشة ثم تأخذ في ملاكمتنا والاعتداء علينا كما جرى لتشانص الجنائني حينما تحولت صورة الشباب أمامه إلى وحش كاسر يعتدي عليه، وتلك كانت صورة واقعية ظن هو أن الجهاز قادر على إزاحتها فاكتشف عجز جهازه عن العمل ضدها وبطل سحر الجهاز في لحظة كان هو في أشد الحاجة إلى مساعدة هذا الجهاز الذي يتخلى عنه لأول مرة.

ماذا لو خرجت علينا الصورة من التلفزيون متمردة علينا وعلى جهاز التحكم وتحققت وحشيتها علينا بممارسة عملية قسرية. . . ؟

الحق أن هذا التساؤل هو ما يمكن أن نكون على مواجهة معه فيما صار يسمى اصطلاحيا بالثقافة البصرية، وهي مرحلة ثقافية بشرية تغيرت معها مقاييس الثقافة كلها، إرسالا واستقبالا وفهما وتأويلا، مثلما تغيرت قوانين التذوق والتصور، والحق أن الصورة تعتدي علينا فعلا، فهي تقتحم إحساسنا الوجداني وتتدخل في تكويننا العقلي بل إنها تتحكم في قراراتنا الاقتصادية حيث تضطرنا

إلى صرف مال ما كنا سنصرفه لولا مفعول ثقافة الصورة، وهي مثلما تسلب علينا راحتنا النفسية فإنها أيضا تمتعنا متعة من نوع جديد وبالغة التأثير، تماما مثلما تدير ردود فعلنا السياسية والاجتماعية وتؤثر في توجهاتنا الفكرية والثقافية، وهذا أمر ظاهر وحادث، ولكن ما هو حادث أيضا أن البشر صاروا يلجأون إلى مهارات عديدة تؤدي إلى تنوع في ردود الفعل على ما تنتجه ثقافة الصورة إلى درجة أننا نجد الرفض يتصاحب مع القبول ونجد الصورة والصورة الناسخة، أي أننا أمام تورية ثقافية ذات معاني مزدوجة، ولسنا أمام نمط واحد في الاستقبال، بل إن أنماط الاستقبال الثقافي صارت من التنوع والتعدد ما يجعل وهم الهيمنة المطلقة لثقافة كونية واحدة غير صحيح، بل الواقع هو التعدد والواقع هو ظهور أنساق ثقافية تقاوم رغبات الهيمنة، والحق أننا نشهد ملحمة ثقافية تقوم على صراع للأنساق وهي إذ تسوّق نمطا واحدا في ظاهر الأمر فإنها تحفز أنماطا أخرى تخرج من المضمر الثقافي لتواجه وتعاند بل إنها صارت تفرض نفسها عبر إنتاج صور مضادة، وصارت الصورة مقابل الصورة، وهذا ما سنراه في فصول هذا الكتاب الثمانية. ولكنني هنا أشير إلى مناحي من سيرة الثقافة البشرية في رحلتها عبر صيغ التعبير المتنوعة من شفاهية إلى تدوين ثم كتابية ثم ثقافة الصورة.

ثانيا ـ رحلة الصيغ التعبيرية

مرت الصيغ التعبيرية في الثقافة البشرية بأربع صيغ جذرية تمثل أربع مراحل مختلفة في التصور البشري، وهي مرحلة الشفاهية ثم

مرحلة التدوين وتتلوها مرحلة الكتابية وأخيرا مرحلة ثقافة الصورة، ولكل مرحلة من هذه المراحل خصائصها المميزة، وهي خصائص لا تزول مع ظهور مرحلة جديدة بل إن آثارا من الصيغ تبقى وتظل فاعلة حتى مع ظهور صيغ جديدة، فالشفاهية لم تتلاش من الوجود الذهني والتعبيري حتى مع ظهور الكتابية وسيطرتها لمدة زمنية طويلة، وكذا فإن ثقافة الصورة لن تزيح ثقافة الكتابة من الوجود، ولكن الذي سيحدث هو تجاور قوي بين صيغ ثقافية متعددة، ولقد كان التدوين هو الصيغة الثانية التي تلت مرحلة الشفاهية المطلقة وجرى بين الاثنتين تجاور شديد بما إن التدوين هو تسجيل خطي لما كان شفاهيا وتحويل لعملية التذكر من الذهن إلى الورق، وكان هذا مرحلة وسطا قبل بروز الكتابة لتكون صيغة شبه مطلقة في مقابل الشفاهية، ومع ذلك ظلت الشفاهية والتدوين معا حاضرتين ليس في وجودهما الفعلي فحسب، بل في خصائصهما التي ظلت تختبئ حتى في صميم النسق الكتابي، وفن الشعر هو أبرز مثال على ذلك وهو خطاب ظل يجمع بين خصائص الشفاهية والكتابية على الرغم من تطور الخطاب الكتابي وتحوله إلى صيغة مسيطرة، وهذا هو ما سيجري مع ظهور ثقافة الصورة حيث ستتجاور الصيغ، وإن بدت الصورة أكثر قوة وأبلغ مفعولية وأوسع انتشارا، إلا إن الثقافة الكتابية ستظل موجودة وفاعلة ولن تنقرض لا كصيغة ولا كنسق فكري وخطابي، ومهما وضعنا الصحف على الإنترنت فإن الورق لن يندثر من الاستعمال ومهما اتسعت المشاهدة فإن القراءة لن تنقرض، وكما أن صيغة الكتابة لم تقض على الشفاهية فإن الصورة لن تقضي على الكتابة والورق، وستظل الخصائص الثقافية في حالة تبادل وتفاعل

مشترك، ولكن الصورة حتما ستكون هي العلامة الثقافية وستكون هي مصدر الاستقبال والتأويل، ولسوف يجري تغيير جذري في الذهنية البشرية تبعا لذلك.

وسيكون من أهم التغييرات دخول فئات بشرية عريضة إلى عالم الاستقبال الثقافي، وهي تلك الفئات التي كانت مهمشة في السابق، إما لسبب ثقافي يعود إلى عدم قدرتها على القراءة بسبب الأميّة، أو لسبب اقتصادي لعدم القدرة على شراء الكتب والجرائد، وهذا كان يحصر دوائر الثقافة حين سيطرت الكتابة حيث انحصرت المعرفة في فئات محددة وتغيب كثيرون ممن صاروا على الهامش، وقد أفضى هذا إلى ظهور النخب الثقافية وعلى ضفافها هوامش عريضة من الأميين الذين لا يعون ما يجري في عالم الثقافة الذي احتكرته الأنماط الكتابية ولكن المهمشين خارج إطار الكتابة تمسكوا بثقافتهم الشفاهية كصيغة جذرية لهم[2].

ولقد جاءت الصورة لتكسر ذلك الحاجز الثقافي والتميز الطبقي بين الفئات فوسعت من دوائر الاستقبال وشمل ذلك كل البشر، لأن استقبال الصورة لا يحتاج إلى إجادة القراءة وهو في الغالب لا يحتاج إلى الكلمات أصلا، وهنا دخلت فئات لم تكن محسوبة على قوائم الاستقبال الثقافي وأدى هذا إلى زعزعة مفهوم النخبة وصار الجميع سواسية في التعرف على العالم واكتساب معارف جديدة والتواصل مع الوقائع والثقافات، فتوسعت القاعدة الشعبية للثقافة وهذا دور

---

(2) عن الكتابية والشفاهية وخصائص كل واحدة منهما، انظر: Ong; Orality and Literacy. Routledge. London. 1991. ولقد تولى الدكتور حسن البنا عز الدين ترجمة الكتاب إلى العربية: الشفاهية والكتابية، عالم المعرفة، الكويت.

خطير تحقق مع الصورة حيث تكسرت الحدود والطبقيات والتمييزات، ومن هنا تداخلت إمكانات التأويل الثقافي حيث صار كل مشاهد يستقبل ويفهم ويفسر ما يراه، دون حاجة إلى وسيط، ولم يكن هذا ممكنا في زمن ثقافة الكتابة، حيث شرط التعلم وحيث وجود الكاتب الوصي على النص، ولم تكن تستقبل النص كمادة أولية ولكنك كنت تقرأ نصا مكتوبا يحمل مؤلفا ويضمر تفسيرا ويجر معه سياقا أو سياقات تعتمد على ذاكرة مشحونة بالدلالات والدلالات المصاحبة وتحاصرها الشروط اللغوية وما لها من منطق علمي وثقافي راسخ، ولم يكن في مقدور أحد أن يستهلك نصا مكتوبا إن لم يكن على وعي بسياقات هذا النص الثقافية والفكرية والجمالية، وهذا ما كسرته الصورة وغيرت من شروطه إذ بإمكان المرء أن يشاهد أي صورة دون حاجة إلى لغة ولا يحتاج إلى سياقات ثقافية ولا فكرية كي يفهم الصورة، وهذا أطلق إمكانيات التأويل الحر مثلما وسع دوائر الاستقبال وساوى بين الناس في ذلك وتراجعت النخبة أو لعلها سقطت وسقطت معها الوصاية التقليدية ورموز الثقافة التقليديين الذين كانوا يحتكرون الحق في التأويل وإنتاج الدلالات.

سقطت النخبة إذن ولكن ليس بمعنى أنها اختفت ولم تعد قائمة وإنما بمعنى أنها فقدت دورها في القيادة والوصاية وتلاشت تبعا لذلك رمزيتها التقليدية التي كانت تملكها من قبل، ولم تعد الثقافة تقدم رموزا فريدة لا في السياسة ولا في الاجتماع ولا في الفن والفكر، ولقد كانت الرمزية من أهم معالم زمن الثقافة الكتابية، وهي ما تلاشى في زمن الصورة وحلت محله النجومية، لا بمعنى النجم

الفرد، وإنما بمعنى المواصفات الفنية والثقافية لدور يمثله نجم أو نجمة لا بقدراتهما الذاتية الحرة والمستقلة، ولكن حسب قدرة أي منهما في تمثيل الصفات وتمثلها، حتى إذا تراجعت قدرات النجم الصوتية أو الشكلية تمت إزاحته ليحل محله نجم آخر، كما هو شائع لدى الفنانات في الإعلانات وعروض الأزياء والمذيعات وهو في عالم الرجال أيضا ليس في الفن وحسب بل في السياسة أيضا وفي كافة صيغ الاتصال الجماهيري. والثقافة هنا لا تلغي الرمز القديم لتضع مكانه نجما رمزيا جديدا ولكنها تلغي دور الفرد من أصله وتحل محله منظومة ثقافية لها طابع نجومي نموذجي ونمطي في آن واحد، وهي تمثل كتلة ثقافية ذات مواصفات فنية وتجارية وذوقية تبحث دوما عن رقم يمثلها ويؤدي الدور الذي صار ثابتا بوصفه دورا مطلوبا وهو متغير من حيث من يتمثلونه ويؤدونه بشرطه التام. وهذا تغير لامس كل وجوه الإرسال والاستقبال مع لازمتهما الفنية في الإخراج والمونتاج، مما يشكل نحوا جديدا يختلف عن النحو التقليدي ومعه منطقه الخاص ونظامه الدلالي المنضبط، وهو نحو يقوم على أسس مختلفة حيث تأتي النحوية الجديدة من حيث هي تغيير في قوانين صناعة الدلالة ومن حيث هي قوانين في التأويل والفهم، تأتي على خمسة أسس هي:

1 ـ إلغاء السياق الذهني للحدث.

2 ـ السرعة اللحظوية.

3 ـ التلوين التقني.

4 ـ تفعيل النجومية وتحويل الحدث إلى نجومية ملونة.

5 ـ القابلية السريعة للنسيان (إلغاء الذاكرة).

ولقد فصلت القول في ذلك في الفصل السابع حيث وقفت على التغيرات المنطقية والنحوية في زمن ثقافة الصورة.

ثالثا ـ النقد الثقافي والثقافة البصرية

مع انتشار الثقافة البصرية وسيطرة الصورة التلفزيونية على وسائل الإرسال وتحولها إلى أداة ثقافية مهيمنة جاءت الدراسات النقدية حول هذا الخطاب الذي صار هو العلامة الدالة وهو المكون الأخطر للذهنية البشرية في الوعي وفي التأويل، ولقد تحول مفكرون جادون ليكونوا في صدارة المهتمين في الخطاب الإعلامي من مثل نعوم تشومسكي وإدوارد سعيد وقد تنبها إلى خطورة هذا الخطاب وتعاملا معه في البحث فيه من جهة واستخدامه كوسيلة مواجهة ثقافية من جهة أخرى، ولتشومسكي من الكتب في نقد الخطاب السياسي / الإعلامي أضعاف ما له من كتب في الألسنية، وكذا اهتم سعيد بالتغطيات الإعلامية بوصفها كاشفا نسقيا وبوصفها علامة ثقافية، وريتشارد رورتي، الفيلسوف الأمريكي البراغماتي طرح مفهوما جديدا للبراغماتية هو البراغماتية الجديدة لتتوافق مع التغيرات الثقافية الضخمة وتتوافق مع ظهور النظرية النقدية ونظريات النقد الثقافي[3]، وكتب دوقلاس كلنر كتابه عن ثقافة الميديا[4]، وفيه يعتصر النظريات النقدية في خميرة مع الخطاب الجديد، ثم جاءت الممارسة النقدية لتأخذ مصطلح (الثقافة البصرية) وهي فرع عن النقد

(3) عن البراغماتية الجديدة وصلتها بالنظرية انظر: W. J. T. Mitchell; Against Theory; Literary studies and the new pragmatism; The University of Chicago Press. 1985.

(4) انظر: D. Kellner; Media Culture; Routledge; London; 1995.

الثقافي، ويشير ميتشيل وهو أستاذ الثقافة البصرية في جامعة شيكاغو إلى مجالات الدرس في هذا الحقل ليس على أنها درس في تاريخ الفن أو الجماليات الفنية فحسب، وإنما هي حول التحول التصويري التبصيري كعلم وتكنولوجيا كما في الأفلام والتلفزيون والوسائل الرقمية، إضافة إلى البحث الفلسفي في إبيستمولوجيا المشاهدة وسيميوطيقية الصور والعلامات البصرية، وحول البعد السيكولوجي للمجال البصري، وسيضم هذا فضاءات ذات بعد ظاهراتي وعضوي ومعرفي تتعلق بالتفاعل الإبصاري، وهي درس اجتماعي عن صيغ العرض والتفرج البصري وأنثروبولوجيا المشاهدة[5].

وهذا عرض مغر وواسع وشامل يطرحه أحد ممثلي البراغماتية الجديدة وأحد الفاعلين في مجال النظرية النقدية، في حين أنه أستاذ أكاديمي لمادة الثقافة البصرية وهو يؤسس للمنظومة النظرية النقدية مع مقولات النقد الثقافي ويجعل الصورة مجالا للدرس النظري والنقدي، ولقد صارت الدراسات الإعلامية الآن تقوم على توحيد للحقول المعرفية ما بين النظرية والنقد الثقافي من جهة ودراسة الخطاب الإعلامي من جهة ثانية، وسنشير إلى ذلك في المبحث التالي حول نظريات الاستقبال. ولكننا نشير هنا إلى أن الاهتمام بالثقافة التلفزيونية قد أخذ يتسع جماهيريا وتضاعفت الكتابات عنه في الصحافة حتى صار هو الموضوع الأكثر طرقا في الصحف كتابة وحديثا وتعليقا، وأخذ نقد الخطاب التلفزيوني وخطاب الصورة يجر بعض الاهتمام العلمي النقدي وصدر كتاب بالعربية في قراءة خطاب

---

(5) انظر: N. Mirzoeff; Visual Culture (ed) Routledge. London 2003 (Mitchell; Showing Seeing; a Critique of Visual Culture). p. 86.

الفضائيات[6]، كما خصصت مجلة فصول ملفا عن (ثقافة الصورة) ـ خريف 2003 ـ. وهذه بدايات مهمة لدفع النقد باتجاه هذا الخطاب، وإنه لمن أبرز أسئلة النقد الثقافي سؤال تغير الأنساق والصيغ التعبيرية وطرائق الاستقبال والتأويل الثقافي، وما يمس الثقافة الجماهيرية من تحولات جذرية تؤثر على أساليب التفكير والنظر، وهذا ما سوف نقف عليه في فصول هذا الكتاب.

رابعا ـ نظريات الاستقبال

يطرح آرثر بيرجر موضوع دراسة الخطاب الإعلامي بوصفه فرعا عن النقد الثقافي، ويحدد أهم النظريات المفسرة لثقافة الوسائل الجماهيرية كالتالي[7]:

1 ـ نظرية الاستخدام والإشباع، وفي هذه النظرية ينصرف النظر عن آثار الإعلام الجماهيري على الناس، ويتجه عوضا عن ذلك إلى الطرق التي يسلكها الناس لكي يستخدموا الإعلام لإرضاء حاجاتهم ورغباتهم، وفعل المشاهدة هنا يقوم على عنصرين هما المشاهدة الإيجابية وليس السلبية، وعلى المشاهدة التي تقوم على الاختيار الواعي للمادة المرغوب فيها.

2 ـ نظرية الاعتماد، وهذه النظرية تقف على حالات الاستقبال التي فيها يعتمد الناس اعتمادا كليا على المشاهدة كمصدر للمعلومات والتوجيه، وكذا الحالات التي ينشأ لدى الناس فيها حس

---

(6) مصطفى حجازي: حصار الثقافة بين القنوات الفضائية والدعوة الأصولية، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998.

(7) انظر: A. Berger; Cultural Criticism; Sage; London 1995.

بالتسليم عبر اعتمادهم على الوسيلة الإعلامية خاصة حينما تحدث أحداث اجتماعية وسياسية كبرى ويشعر الناس بالخوف والفجيعة حتى ليصبح الإعلام هو مصدر الأمان الوحيد.

3 ـ نظرية الجدولة، وهذه النظرية تدخل في دراسة الحالات التي يجنح فيها الخطاب الإعلامي إلى فرض جدولة ذهنية مقررة تجري عبرها برمجة أذهان المشاهدين عبر حيلة الاختيار والاستبعاد حيث يتم التركيز على أشياء وإغفال أشياء أخرى، ومن ثم برمجة خيارات المشاهدين الاجتماعية والسياسية، والإعلام هنا لا يقول للناس كيف يفكرون ولكنه يقرر لهم الأشياء التي يجب أن يفكروا فيها، وبهذا تتم البرمجة، برمجة الأشخاص والمجتمعات.

4 ـ نظرية الاستنبات، وهي نظرية تركز على العلاقة بين الحقيقة التي تقدمها الوسائل الإعلامية والتلفزيون خاصة، وبين ما يتفهمه المشاهدون على أنه حقيقة، وأصحاب هذه النظرية يرون أن الإعلام والتلفزيون خاصة يقدمان حقائق مشوهة عن الواقع، وكمثال يأخذون أخبار الجرائم وكمية الإجرام ودرجة خطورته وعن الحياة وكم هي خطيرة، وفي حالة المشاهدين المدمنين فإن الصورة الإخبارية هذه ستترسخ في أذهانهم على الرغم من درجة المغالاة فيها، أي أنهم يختزنون عن الحياة صورا غير واقعية.

5 ـ نظرية حراسة البوابة، وهي نظرية تهتم بأفعال الأفراد على وجه التحديد وهم الأشخاص الذين بيدهم القرار فيما يجري تقديمه، من مثل معدي الأخبار حينما يقررون ما يعرض وما يحجب من المواد، لاعتقادهم أن هناك بوابة ذهنية تجب حراستها، وينصبون أنفسهم لهذا الدور، وهذا يتضمن تصنيع الخيارات من حيث تقرير ما

هو مهم وتقرير ما يريد الناس معرفته، وقد يصل الأمر إلى تقرير حاجة المشاهدين والحكم بها وعليها، وهذه مصفاة ذهنية يمارسها حراس البوابة على فعل المشاهدة.

6 ـ نظرية التدفق المزدوج، وأصحابها يجادلون حول تصور يرى أن هناك أشخاصا وهناك قادة رأي، وهؤلاء القادة يلعبون دورا في طريقة تأثير الوسيلة الإعلامية في المجتمع، والإعلام على هذا المفهوم لا يؤثر على الأفراد تأثيرا مباشرا، ولكن التأثير يحدث عبر طريقتين مزدوجتين، أولاهما هي أن قادة الرأي ذاتهم يتأثرون بداية بما تطرحه وسائل الإعلام، وهؤلاء القادة غالبا ما يكونون من النخبة الاقتصادية والاجتماعية. و تأتي بعد ذلك الطريقة الثانية في صناعة التأثير حيث إن أولئك القادة النخبويين سوف يؤثرون على الناس المرتبطين بهم تبعا لتأثرهم السابق أي أنهم ينقلون التأثير الإعلامي عليهم إلى أتباعهم والموالين لهم، وهنا يلعب القادة النخبويون دور حراس البوابة، ولكنها حراسة على المجتمع بإطلاق، وليست على المؤسسات الإعلامية.

7 ـ نظرية الصمت الحلزونية، وهي نظرية ذات مصدر ألماني وتقول إن النمط التعبيري عن الأفكار يرتبط بإحساس صاحب الفكرة، وكلما كان لدى المرء إحساس بأن فكرته فردية أو لا تحظى بقبول كبير مال إلى التكتم عليها ولجأ إلى الصمت، بينما العكس صحيح، حيث إن الذين يشعرون بأن أفكارهم ذات قبول عريض يميلون إلى إعلاء صوتهم، ومن هنا تبدو أفكار الأكثرية أعلى من حجمها الحقيقي، وفي المقابل ستبدو أفكار الأقلية أصغر من حجمها الحقيقي بكثير.

تلك نظريات سبع عرضها بيرجر ـ كما عرض غيرها مما لم نشر إليه هنا لأنها لم تعد فاعلة ـ والأمر الذي هدفت إليه من تقديم هذه النظريات هو أننا مع التحول الثقافي الضخم الذي نمر به الآن محتاجون إلى التزود بنظريات في طرق استقبال الصورة وتأويلها، والكتاب هنا معني بهذه المسألة بوصفها حالة من حالات قراءة الأنساق، وسنجد دوما أن النسق يتحكم في الاستقبال والإرسال معا ويتحكم في آليات التأويل. ومهما كانت الوسيلة جديدة فإن الاستقبال سيخضع للمؤثرات الثقافية التقليدية، وجدة الوسائل لا تعني جدة التأويل.

ولكن المهم الذي وصلنا إليه في هذا الكتاب هو أن فعلي الاستقبال والتفسير ليسا سلبيين[8] وأن الغزو الثقافي ليس كاسحا للعقول بل إن الاستجابات الثقافية العالمية تكشف عن مقاومة إيجابية لعناصر الهيمنة الثقافية والاقتصادية والسياسية، وكشفنا في الكتاب أن الصورة ترسل الشيء ونقيضه وأن الصورة تنسخها صورة أخرى، وأن آليات الاستقبال والتأويل معقدتان فعلا ولا تسيران في خط واحد، وكل خطاب في الهيمنة يقابله خطاب آخر في الرفض، وكل توجه شمولي كلي يدفع تلقائيا إلى ظهور هوامش كانت ساكنة فحركها المد الجارف لتقول إنها موجودة وتبتكر لنفسها خطابا مصاحبا في الإفصاح والمعارضة، وكل هذا يكشف عن لعبة ثقافية

(8) أشير هنا إلى أن آرثر بيرجر قد أكد على قدرة المشاهدين في التحكم بردود أفعالهم وعلى انها ردود فعل فردية وليست خاضعة للتأثير الشمولي، وهو رأي يتفق عليه معظم أصحاب نظريات الاستقبال، أنظر بيرجر، المرجع السابق ص 154.

خطرة جدا جعلت من الصورة لغة لها في الإرسال والتفسير، ونحن نشهد عصرا ثقافيا جديدا له نحويته الخاصة وله منطقه الخاص، ولا تصدق عليه قوانين النحو القديم ولا المنطق القديم ولا قوانين التأويل المعهودة التي صارت الآن تقليدية وغير كافية لتفسير الظاهرة، مما يدفع بنا إلى اكتشاف نحو جديد ومنطق جديد نقرأ به ثقافة الصورة ونستكشف تغيراتها النسقية والذهنية وما يتلوها من ابتكار بشري في المقاومة والمواجهة والدفاع عن الذات المهددة بالاستلاب.

ولسوف نجد أن مقولة (الغزو الثقافي) ليست سوى مقولة واهمة هدفها المبالغة في تخويف الذات، والذي يحدث غالبا أن الناس يمنحون بعض المظاهر الثقافية الشكلية، قيمة جوهرية ليست لها، فيظنون أن التغير في الملبس والمأكل والذوق الفني هو من الأشياء الخطيرة حتى لكأن تسريحة الشعر ونغمات الموسيقى وفطائر الجبن هي جوهريات مقدسة، وكلما حصل تغيير حسبوه غزوا ثقافيا، بينما الحقائق تؤكد أن الجوهريات الثقافية لها من القوة والقدرة على المواجهة ما هو كاف للتحدي أما تغيرات الشكل التي تحدث بسرعة وتلقائية لأنها أشكال هامشية وليست جوهرا، والمتابعة في فصول الكتاب تعزز هذا التصور وتؤكده، وتبطل مقولة الغزو الثقافي التي يُنظر إليها على أنها خطر داهم.

إن الشباب الذين يلبسون الجينز الأمريكي ويأكلون الوجبات السريعة ويستمعون إلى موسيقى الروك هم أنفسهم الذين صوتوا بغالبية عالية على استطلاع (زغبي)(9) حول فلسطين وأمريكا وصوتوا

(9) هو استطلاع نفّذته مؤسسة جون زغبي في ثماني دول عربية وشمل شرائح شبابية =

ضد سياسات الهيمنة والسطوة التجارية، مثلما فعل الشيء نفسه شباب في أوربا عبر المظاهرات وفي استطلاعات الرأي، والنظرة الناقدة تكشف عن أن الهويات الجوهرية تتجذر كلما أحست بالمزاحمة والمنافسة، وهذا أمر ستتردد الإشارة إليه كثيرا في الكتاب.

هذا لا يعني بحال أن الأمور على ما يرام بتسليم مطلق، ولا شك أن الثقافات البشرية كلها تواجه اليوم لحظة من أخطر لحظات تاريخها في التحول الثقافي والاجتماعي من جهة، وفي التحديات من جهة ثانية، والثقافة التي تتمكن من إنتاج صور جديدة ـ حسب النحوية الجديدة ـ هي وحدها التي سيكون في مقدورها تحقيق موقع آمن لها ولا سبيل إلى التفاعل الحي والإيجابي إلا عبر الدخول إلى هذا العالم بشروطه وبمنطقه الجديد ونحويته المعدلة. ولم يعد المنطق القديم كافيا لتمثيل الذات ولا للمواجهة. ولم يعد مجرد المواجهة والتحصن يكفي لأداء دور حضاري وتحقيق موقع متقدم إنسانيا، ومجرد التحصن هو دور تتقنه كل الثقافات، غير أن السؤال هو فيما وراء ذلك حيث تكون المواقع للثقافات التي ستتمكن من إنتاج الثقافة الجديدة بصيغها الجديدة المدعومة بإنتاج معرفي وفكري ينتج الصورة ويخرجها ويواجه بها. ولقد ثبت أن الصورة لا تقاومها

= أظهرت وعيا سياسيا مبدئيا وجوهريا في كل قضايا الأمة والمجتمع وحقوق الإنسان وحقوق المرأة ومسائل السياسة والاقتصاد والقضايا العليا للأمة والموقف من أمريكا وإسرائيل، وكل ذلك يشير إلى انتماء عميق للذات القومية في مقابل التغيرات الشكلية والصورية، والاستطلاع جرى بتمويل ودعم من مؤسسة الفكر العربي ونشرته المؤسسة أثناء انعقاد مؤتمرها الأول في القاهرة، أكتوبر 2002.

إلا صورة تملك الدرجة نفسها من القوة والتعبير والتمثل وإمكانيات التحقق ومصداقيته. والصورة ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي وليست مجرد متعة أو محاكاة فنية، وهي لغة عصرية يشترط فيها تطابق القول مع الفعل وتمثل الحقيقة التكنولوجية بما إن الصورة علامة تكنولوجية ومؤشر إنتاجي ومنطق مستقبلي.

كلمة شكر

أسجل شكرا خاصا للصديق الدكتور عبد الرحمن السماعيل على تكرمه بقراءة مسودة الكتاب ومراجعة النص، وأشكر الصديق الدكتور محمد لطفي الزليطني على وقفته الكريمة معي أثناء إعداد الدراسة. وللصديق الأستاذ الدكتور محمد الهدلق جليل التقدير والشكر على ملاحظاته العميقة ومقترحاته العلمية، والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

ثقافة الصورة

- 1 -

تأتي فكرة التفريق بين الخطاب المؤسساتي والخطاب الشعبي على أنها إحدى علامات النقد الثقافي، وإن رغب بعض الباحثين برفض هذا التفريق، إلا أن فكرة التفريق صارت تأخذ مجالها أكثر وأكثر، وفي المعهود التقليدي يأتي الأدب وكأنما هو الخطاب الأمثل في التعبير عن الناس وعن الأمة، أية أمة، غير أن الواقع الثقافي والاجتماعي اليوم يشير بوضوح إلى تغير ضخم باتجاه ما هو شعبي وما هو هامشي في السابق، ويشير في الوقت ذاته إلى انصراف خطير عن كل ما هو مؤسساتي وخاصة ما كنا نسميه سابقا بالأدب.

لقد ظل الأدب على مدى قرون متعاقبة هو الخطاب الأكثر شعبية عند كل الأمم، وكان هو الممثل الحقيقي لضمير أية أمة وهو العلامة على ثقافتها، ولم يكن ذلك لدواعي المتعة الفنية فحسب، بل إنه كان المفتاح للدرس العلمي بكل مناحيه التاريخية والاجتماعية والنفسية، وقد كانت الفلسفة تقوم على الشاهد النصوصي الأدبي منذ أفلاطون وأرسطو إلى ديريدا، وكذا علم النفس كما عند فرويد

ويونج اللذين جعلا النص الملحمي والحكائي أساسا لقراءة العقل الباطن، ومثل ذلك اتكأت البنيوية الأنثروبولوجية على أساطير أدبية وحكايات خيالية، كما فعل ليفي شتراوس، وهذا يجعل الخطاب الأدبي ليس خطابا للقراءة والمتعة العمومية فحسب، بل هو مصدر معرفي وفكري أيضا. وذلك عزز على مدى قرون من مكانة الأدب في ثقافات الأمم. ولقد تعودت الشعوب والثقافات على هذه الخاصية حتى صارت الأمم تقيم في معظم الأحيان بناء على سمو أدبها، ولا شك بتفاخر العرب بشعرهم، وكذا ظل الإنجليز يتباهون بشكسبير ويفاخرون به الأمم. ولكل أمة رأي في نفسها تسنده إلى أدبها ومن ثم إلى لغتها معتقدة التميز اللغوي والعرقي تبعا لذلك.

غير أن هذه الصورة الثقافية التقليدية قد أخذت بالتغير في زمننا هذا، ولقد جاء التغير مع اختراع الصورة المتحركة كوسيلة للتعبير، في السينما أولا ثم في التلفزيون، ثم حصل الانفجار الكبير مع ظهور البث الفضائي التلفزيوني الذي عمم الصورة ووحد الاستقبال ولم تعد الصور التلفزيونية حكرا على أمة دون أخرى أو موقع دون آخر.

لقد عمت الصورة البشرية كلها وتساوت العيون في رؤية المادة المصورة مبثوثة على البشر كل البشر دون رقيب أو وسيط.

هذا تغير جذري من الكلمة المدونة التي هي روح الأدب وعنوان الثقافة الأصلية، إلى الصورة التلفزيونية التي هي لغة من نوع جديد وخطاب حديث له صفة المفاجأة والمباغتة والتلقائية مع السرعة الشديدة ومع قوة المؤثرات المصاحبة وحدية الإرسال وقربه الشديد حتى لكأنك في الحدث المصور من دون حواجز.

لا يمكن لتغير في وسائل الاتصال مثل هذا التغير في حدته وفي اتساعه، لا يمكن له أن يمر دون تأثير ثقافي قوي يتماثل مع قوة الصورة وقوة المادة. إن شدة التغير في الوسيلة لا بد أن يتبعها شدة مماثلة في تغيير الرسالة نفسها وفي تغيير شروط الاستقبال. ومن هنا يأتي التغير الثقافي بتحوله من الخطاب الأدبي إلى خطاب الصورة ومن ثقافة النص إلى ثقافة الصورة. وهو تغير ستتغير معه قوى التأثير الاجتماعية وسيتغير قادة الفكر تبعا لذلك. ولن يعود الفلاسفة والأدباء والعلماء هم قادة الثقافة الجماهيرية. ولسوف تتخلق قوى قيادية أخرى غير هؤلاء، وهي قوى قد يصعب تحديدها بدقة متناهية كما تعودنا في الثقافة التقليدية حينما نسمي قادة الفكر في أمة من الأمم ونحتفل بهم ونحدد مواقعهم. إننا اليوم بحاجة إلى التعرف على القيادات الفكرية ومصادر التأثير والتنوير، وقد لا يكون ذلك محددا بأشخاص وأسماء، وإنما سيكون عبارة عن نمط كلي متحرك وغير ثابت ويتوسل بالصورة لإحداث أثره، ومن ثم فقد تكون الصورة هي القائد الفكري والثقافي، أي أن الوسيلة تكسب قيمة إضافية فلا تكون هي الرسالة ـ كما هو القول الشائع الآن بالقول بأن الوسيلة هي الرسالة[1] ـ بل ربما تجاوزت ذلك لتكون هي الرسالة والمرسل أيضا. ومن هنا سيجري اختزال النموذج الاتصالي بدمج ثلاثة عناصر منه في عنصر واحد، وإذا كنا نستطيع من قبل التفريق بين المرسل والرسالة ووسيلة الاتصال، فإننا اليوم نجد تداخلا كبيرا

---

(1) هي مقولة مشهورة قال بها مارشال مكلوهان، انظر:
M. McLuhan; Undrestanding Media: The Extension of Man 18 Mc Graw hill. NewYork 1965.

بين هذه العناصر، وهذا سر حيرتنا في عدم التعرف على قادة رمزيين نسميهم بقادة الفكر، وكثيرا ما يشتكي الناس اليوم من غياب الرموز، وكثيرا ما يشتكون أيضا من تغيرات ضخمة لا أحد يملك السيطرة عليها.

إن ثقافة الصورة هي علامة على التغير الحديث مثلما هي السبب فيه، ولأول مرة في تاريخ البشرية الثقافي والاجتماعي نجد أنفسنا عاجزين عن رؤية أو تسمية قادة حقيقيين يقودون الناس ويؤثرون عليهم فكريا أو سياسيا أو فنيا، ومع ذلك نجد الناس يتأثرون ويتغيرون وبشكل جماعي وبتوقيت واحد، مما يعني أن هناك قوى تقود هذا التغيير الذي لا يمكن أن نقول إنه فوضوي، وهو ليس فوضويا بكل تأكيد لأنه تغيير انتظامي ومحكم وشمولي، ولكن من. . . أو ما هي تلك القوة التي تحدث ذلك التغيير الذي نصفه بأنه انتظامي ومحكم وشمولي.

إنها الصورة ولا شك، ولكن هل الصورة عاقلة بذاتها وهل لها قدرة على التخطيط والتفكير، وهذا سؤال سيؤسس لما نحن بصدده من بحث عن التغير في آليات الاستقبال ومن ثم آليات التأويل، وعبر هاتين العمليتين يتم إحداث حالات التغير البشري في الرؤية والفهم.

ولقد قام النقد الثقافي اليوم بالاعتناء بثقافة الصورة والثقافة البصرية وأدرجت فصول دراسية علمية في عدد من الجامعات الأمريكية لهذا الغرض[2]، ونحن هنا سنتعرض إلى جانب

---

(2) انظر: N. Mirzoeff; Visual Culture; Routledge; London and Ney York .1999

من هذا الأمر بما إنه علامة على التحول من ثقافة النخبة إلى ثقافة الجماهير.

- 2 -

إذا أخذنا بمفهوم الصورة كأداة في الاستقبال البشري فلا شك أننا سنقع أول ما نقع على مفهومي التصديق والتكذيب، حيث تستند الرؤية البصرية على أساس التصديق، وقد قيل من قبل: ليس راء كمن سمعا، وهو مثل يعلي من شأن البصر وكلما رأى الإنسان شيئا صار ذلك ميثاق تصديق، ولذا يؤخذ قول شهود العيان، ولقد اعتمدت الثقافات البشرية على تصديق ما تراه، منذ الاكتشاف الأول للصورة حيث يبدأ الطفل برؤية أبويه والتعرف عليهما عبر صورتهما، ثم إذا كبر تطورت رؤيته البصرية وميز بين الشجرة المغروسة على الأرض وصورة الشجرة منعكسة على الماء، ويميز هنا بين الأصل والظل، ويعرف الظل على أنه صورة، حتى تطورت علاقته مع الصورة / الظل لتكون رسمة ملونة على ورق، وهو ما يسمى فقهيا بحبس الظل، وهي هنا ليست ظلا ولكنها صورة فعلية. وكل هذا مصدر تصديق لا شك فيه ولا صعوبة في التمييز فيما بين خصائصه وحقائقه.

غير أن ما جرى في عصرنا هذا بعد اختراع السينما أن الصورة أخذت بعدا جديدا فهي صورة حية تتكلم وتتحرك، وهذا تحول كبير في ثقافة الصورة يجعلها تختلف حتى عن الكلمة المكتوبة، حيث في حال الكتابة تظل الكلمات على الصفحات خرساء ولا حراك لها، وإن كانت الكتابة رسوما أو صورا لكلمات مدونة عن

المنطوق، إلا أن قابلية النطق فيها هي للقارئ الذي يقرر مصير الكلمات نطقا ودلالة، وهذا يجعل الكتابة صورا جامدة لا تتحرك إلا بفعل المتلقي، ومن هنا تفترق الصور السينمائية بأنها حيوان ناطق ومتحرك فعلا ولا تختلف عن الإنسان الحيوان الناطق، وهذا أعطاها فعلا تأثيريا إضافيا.

ثم جاءت فكرتا (الإخراج والمونتاج) السينمائيين، وهما فكرتان صار لهما دور كبير وخطير في عمليتي (التصديق والتكذيب)، وحينما سادت فكرتا الإخراج والمونتاج صار هناك قناعة جماهيرية مضادة لفعل التصديق، ولم يعد ما تراه هو بالضرورة شيئا لا يقبل الكذب، وصار في مقدور الصورة أن تكذب، ولم تعد المشاهدة دليل تصديق، وإن كانوا في السابق يقولون: إن الرؤية برهان التصديق، فإنهم قد صاروا يقولون العكس، وهو أن الرؤية مصدر للشك، ولم يعد أحد يؤمن أن ما تراه العين هو حقيقة فتصدق ما ترى، بل صاروا يجنحون إلى التكذيب حتى وإن رأوا، وصارت السينما فنا عالميا خطيرا في فعل الحيل الفنية والسحرانية واعتمدت على المؤثرات الصوتية والحيل الجانبية لتعزيز فعل الصورة، وتجري حروب خيالية وغرق لسفن وموت لبشر وفيضانات وزلازل، يعرف كل مشاهد أنها صناعة فنية وحيل اصطناعية.

ثم جاء التلفزيون معتمدا على الخبر المصور، وهذا كان مدعاة للتصديق بما إن المشاهد سيتحول إلى شاهد عيان، وكان هذا هو الأصل غير أن الذي حدث أن الخلفية الفنية السينمائية تسربت أيضا إلى الصور المتلفزة، وتدخل (الإخراج والمونتاج) في العمل التلفزيوني، ومهما كانت الصور حقيقية وتلقائية إلا أن الدراسات

والوقائع تشير بشكل خطير إلى أن جمهور المشاهدين لم يعد يصدق الصور، ولم يعد يأخذها كما هي، وإنما يتراوح بين تكذيب ساخر إلى تصديق أعمى، وبينهما توسط يلجأ إلى عملية التأويل والتفسير وتحليل الصور، وهنا تدخل عوامل كثيرة اجتماعية وثقافية مما يؤثر على قيمة الصورة كدليل على الأحداث. ولسوف نطرح عددا من الأمثلة تكشف عن (ثقافة الصورة) في هذا المفترق الثقافي الجلل الذي تداخلت فيه القيم الثقافية حتى ليجب علينا التعرف على هذا المتغير وما يؤسس له من قيم جديدة غير تقليدية وغير معروفة.

- 3 -

في عام 1969 ظهرت الصور المتلفزة في كل بقاع المعمورة تعرض نيل آرمسترونج وهو يخطو خطواته الأولى على سطح القمر، وكان يوما حافلا للبشرية كلها في ذلك الحدث العلمي الجلل، ولقد أثار ذلك نقاشات حادة حول حقيقة ما حدث، وكان هناك تصديق واحتفال عظيم بالحدث، وفي مقابل ذلك كانت هناك شكوك بلغ بعضها درجة التكذيب المطلق، ولم تقف تلك الشكوك عند حدود المشاهدة التلفزيونية بل جنحت أيضا إلى أسئلة دينية وعقلية وثقافية. وما زال هذا النقاش يظهر بين حين وآخر حتى بعد مرور عقود على حدوثه. ولقد ذكرت الصحف أخبارا عن عالم ياباني متخصص أنه قد أعلن إنكاره لما حدث وقال إن الأمريكيين مارسوا لعبة الإخراج السينمائي لتزييف الصور، مثلما جاءت مقالات تشكك بمصداقية الحدث زاعمة أن الأمريكيين قد وصلوا للقمر قبل ذلك التاريخ، وجرت محاولات لتحليل لغة آرمسترونج المسجلة والتي قيل إن

بعض كلمات قد حذفت من النص المتلفز، والمحذوف كان يشير إلى كلمات تفوه بها آرمسترونج يتحدث فيها عن مشاهدته لرجل يقود دراجة، وهذا يعني أن فريقا آخر قد سبق إلى القمر واحتفظت أمريكا بسرية تلك المعلومة.

كل هذا يجري في مواجهة صورة تلفزيونية كانت أهم وأخطر حدث في فترتها، ولم يكن الحدث عاديا ولا عابرا، ولذا فإن ردود الفعل عليه ستكون بمثابة الكاشف الثقافي عن أنساق الاستقبال والتأويل. ولسوف نقف على حكاية ذات دلالة نسقية عميقة حول هذا الحدث وطريقة استقباله وتأويله.

إنها حكاية الشيخ عبد الكريم الذي ألف كتابا تعرض فيه للقصص الإعلامية الكبرى في عصرنا هذا وأولها هي مسألة الصعود إلى القمر، وقد أنكر هذه الحادثة، وقال إن الأمريكيين لم يكذبوا في الصور التي قدموها للناس، ولكن الأمريكيين قد وقعوا ضحية لخدعة ماكرة من إبليس، وإبليس في الحقيقة قد انتفخ في الفضاء السحيق انتفاخة كبيرة، وتبدت صورة نفخته وكأنما هي كوكب سابح، وهي أشبه ما تكون بكوكب القمر، وكان يتربص لرواد الفضاء لكي يخدعهم وهبطت المركبة علي ظهر إبليس ظنا منهم أنهم على سطح القمر، وجاءت الصور تحمل هذا المنظر الخادع وصدق الأمريكيون الأمر وانخدعوا به وخدعونا معهم تبعا لذلك[3].

لم يكن الشيخ يهزأ في قوله هذا ولم يكن يصدر عن فراغ، بل

---

(3) عن ذلك انظر مقالة منصور النقيدان، أحد تلاميذ الشيخ عبد الكريم، ، وقد روى سيرة شيخه وأفكاره، جريدة الوطن 22 / 12 / 2001.

كان يستند إلى قناعة لها أسسها المتجذرة في الفكر البشري، وهي قناعة تعود إلى الأنساق الثقافية في التصديق والتكذيب والقوانين التي يستند إليها النسق في عملية الاستقبال وتأويله للمادة المستقبلة، والصورة في عرفه ليست كاذبة وهي في الوقت ذاته ليست صادقة، وهو يتسلح بسلاح ثقافي يستند إليه، ويعود ذلك إلى قناعته الدينية وهي قناعة تستند أيضا إلى قوانين التأويل، وهو في تأويله للنص الديني يصل إلى قناعة أن القمر آية من آيات الله له خصوصية لا يستطيع البشر النفاذ إليها، وفي مقابل ذلك فإنه يرى صورة حية متجسمة أمامه وأمام غيره من البشر، ولا سبيل عنده بأن يقول إن الصورة كاذبة فهي تكشف عن كوكب وعن بشر في كوكب، مثلما أن التقارير العلمية لها من القوة والجدية ما يحول دون الادعاء بكذب الجميع، ولو كان الخبر آحاديا لأمكن الطعن فيه ولكنه قد صار خبرا كونيا، ولذا لا سبيل دون التوفيق بين النصوص التي بدا عليها التناقض، ومن هنا أسعفه المنطق النسقي الذي يملك ذاكرة ثرية عن خداع إبليس وتغريره بالبشر، وقد ظهر إبليس كثيرا على صور عديدة، ولم تكن عملية ظهوره لأهل مكة في دار الندوة على هيئة شيخ وقور ليخدع أهل مكة ويغريهم برسول الله (ص) ويدفعهم لتكذيبه، لم تكن هي الظهور الوحيد بل هناك مواقف عديدة أخرى ظهر إبليس فيها ليخدع الناس، وهو عند توعده لبني آدم بأن يقعد لهم في كل مقعد ـ وهي نصوص ثابتة ـ.

إذا قلنا هذا فإننا سنجد وسيلة للتوفيق بين الروايات وهي رواية هبوط الأمريكيين على القمر وفكرة أن هذا مستحيل من الناحية الدينية، ولا يفك هذا الحرج ويرفع الشك عن شباب الأمة سوى أن

نعود إلى هذا المعتقد ذي الأصل الراسخ من أن إبليس هو الذي حبك (واحتنك) هذه الصورة ليفتن البشر. وهو قد فتنهم فعلا، كما يرى الشيخ عبد الكريم.

والمسألة لا تقف عند هبوط القمر فحسب، بل إن الشيخ يرى أن (القنبلة الذرية) ما هي إلا قوى الشيطان، وأن الخوارق العلمية والاختراعية هي ضروب من السحر والطلاسم والخوارق الشيطانية، ولقد حدث هذا في الماضي مع سحرة فرعون حينما خيلوا للناس بأن حبالهم تسعى وخوفوا الجميع حتى نبي الله موسى، إلا أن الله تداركه وأوحى إليه بأن يلقي عصاه لتلقف سحرهم وتبطله. ونحن في العصر الحديث ـ كما يرى الشيخ ـ نتعرض إلى لعبة سحرية كبرى تخدع أبصارنا وتخيل على عقولنا.

ولا شك أن غير الشيخ يقول مثل قوله، ولقد ذكر غابرييل ماركيز أن جدته كانت تظن أن إبليس هو الذي يتكلم من داخل ذلك الصندوق الذي جلبوه إليها وقالوا إنه مذياع، وكانت لا تخلع ملابسها إذا نامت في الغرفة ظنا منها أن المذيع ينام معها في الغرفة ذاتها ولم تكن لتصدق أنه يمكن لآلة شيطانية أن تنقل صوت البشر من مكان بعيد[4].

وإن كان الشيخ ينطلق من منطلق عقدي نتيجة لتصوره عن حال من التناقض بين العلم والإيمان، وتخوفه تبعا لذلك من أن ينخدع الناس بالعلم الحديث ويؤثر ذلك سلبا على دينهم، إلا أن هذا هو

---

(4) ماركيز: كيف تكتب الرواية، ص 37 / ترجمة صالح علماني، الأهالي، دمشق 1988.

ظاهر الأمر فحسب، إذ إن جدة ماركيز لم تكن معنية بهذا التخوف العقدي، ومع ذلك توافق تفسيرها للظاهرة مع تفسير الشيخ، أي أننا أمام تفسير واحد من مصدرين مختلفين أحدهما ذو طبيعة عقدية والآخر تلقائي وبريء، ومن هنا يتأتى لنا تصور النسق الثقافي الثاوي وراء هذا كله.

والحق أن حكاية الشيخ وتفسيره للظاهرة هي نسخة لما يفعله البشر، كل البشر، أمام الغريب والمحير، ولئن كانت قصة الشيخ صارخة في نموذجيتها إلا أنها لا تختلف عن مقولة الفيلسوف الفرنسي بودريار[5] الذي قال عن حرب الخليج الثانية عام 1991 إنها صورة تلفزيونية وإنها لم تقع قط، وإن ما نشاهده يجب ألا نصدقه.

يقول هذا من خلفية فلسفية وثقافية تقوم على تحليل الخطاب والصورة ونقد ثقافة العولمة بصيغتها الأمريكية المتلفزة والمصورة بإخراج هوليوودي ساحر وخداع. ولبودريار قوانينه الخاصة في التفكير والتأويل مثلما للشيخ عبد الكريم قوانينه الفكرية والتأويلية كذلك، ولن يصح أبدا أن نقول إن جدة ماركيز لا تملك قوانين في التفكير والتأويل، بل هي لا تختلف عنهما، كما أننا نحن لا نختلف عن الثلاثة في نظم تفكيرنا العميقة، والخلافات ظاهرية فحسب، وهي في حدود المصرح به فلسفيا ودينيا واجتماعيا، غير أن النازع النسقي لدى الجميع واحد، ولو تتبع كل واحد منا قصصه الخاصة أو قصص من حواليه، وطرق تأويل الصورة (البصرية والذهنية) لوجد أن لكل واحد منا أوهامه الخاصة وقناعاته المغايرة لكل ما هو

(5) ثقافة الصورة (المرجع المذكور في هامش رقم 1) ص 3.

حسي وعقلاني حسب المعنى العام. ولا شك أن خلافات التأويل للصور الذهنية التي هي المعاني والدلالات والتصورات تقع في دائرة اختلاف عميق بين الظاهر المعلن والنسق المضمر الكامن وراء ما نرى وما نفسر.

وحينما نأتي للصورة وثقافة الصورة بوصف الصورة أداة ديموقراطية يتساوى في استقبالها الجميع فإننا هنا أمام وحدة ذهنية بشرية ذات خصوصية ثقافية عالية جدا، إذ يجري التساوي والاختلاف معا وفي آن.

ويأتي سؤال التصديق والتكذيب مصاحبا لحالة الاستقبال والتفسير، وبمقدار ما يحدث التصديق فإننا نرى حالات متطرفة من التكذيب، ولكل سببه النسقي وبعده الثقافي.

ـ 4 ـ

ومن التكذيب المفرط نأتي إلى التصديق المفرط، وهي في قصة المواطن الأمريكي جون ديفيس، وهو رجل بلغ به التصديق حد الرعب، ولقد صدق ما يقوله الإعلام عن خطر صدام حسين، ولذا قرر الاختباء في أحد كهوف جنوب كاليفورنيا وأخذ معه زوجته وأطفاله، حيث عاشوا في الكهف عشر سنوات بعيدا عن أعين الناس وقد أحاط نفسه وعائلته بسياج من الشجر يخفي فتحات الكهف، وامتنع عن الاتصال بالحياة المدنية حارما نفسه وعائلته من كل ضروريات الحياة الصحية والمعاشية، لخوفه الشديد من صدام وتصوره أنه سيأتي إلى كاليفورنيا في أقصى غرب أمريكا ويفتك بالناس هناك. لقد حدث هذا بعد حرب الخليج الثانية عام 1991

واستمر حتى منتصف العام 2001، حيث كشف البوليس الأمر وتم إنقاذ العائلة من هذا الرعب المستفحل[6].

هذه قصة تحمل النقيض لقصة الشيخ عبد الكريم من تكذيب مفرط إلى تصديق مفرط، وكلاهما يقوم على تأويل صورة تلفزيونية حية يشترك في مشاهدتها مع غيره من البشر، ولكنه يحمل تأويله الخاص لها ويتصرف تبعا لذلك. ولئن سلمنا بإمكانية ذلك كأمثلة ربما رآها بعضنا شاذة، ومهما قلنا عن شذوذ حكاية جون ديفيس لكن الباعث على التفكر هو موقف الإعلام من هذه القصة، حيث سيقت القصة في الوسائل الإعلامية العالمية كافة، ويتضمن سياقها وطريقة روايتها أن المؤسسة الإعلامية إنما هي في الحقيقة تسخر من هذا المواطن الأمريكي لأنه صدق الصور الإعلامية وآمن بمنطقها. وهنا تأتي المفارقة حيث إن الإعلام هو الذي صنع صدام حسين، والإعلام الأمريكي خاصة، حيث جرى تصوير صدام بأنه جبار قادر على تدمير البشر وأن جاهزيته التدميرية ممكنة في غضون خمس وأربعين دقيقة، كما أدلى بذلك توني بلير، رئيس وزراء بريطانيا، بناء على تقارير استخباراتية اعتمدتها الدولة وقدمها بلير إلى البرلمان. مع ما تم زخه من تصوير وتقرير لأسلحة الدمار الشامل التي يمتلكها صدام حسين.

وهذا كله خطاب إعلامي تواطأت عليه كل وسائل الإعلام واعتمدته المؤسسات الرسمية والسياسية، مما يخلق مبررات لجون ديفيس بأن يخاف فعلا، ولقد قال رؤساء أمريكا المتعاقبون إن صدام

(6) انظر جريدة لوص انجليس تايمز 11/ 6/ 2001 والشرق الأوسط 12/ 6/ 2001.

حسين يهدد الأمن في أمريكا مثلما قالت بريطانيا ذلك أيضا. وهذه براهين كافية لأي شخص بأن يصدق، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أننا هنا نتكلم عن مجتمع ديموقراطي مفتوح وتملك وسائل الإعلام فيه مصداقية جماهيرية لا يعتريها الشك، ومن هنا فإن ما تقوله هو صدق بالضرورة ولا مجال للتدليس المتعمد فيه، وهذه خلاصة التصور العام عن الإعلام في الغرب.

وهذا كله مدعاة لأن يتحمل الإعلام مسؤولية ما حدث لجون ديفيس، غير أن الذي جرى أن الإعلام راح يسخر من تصديق هذا الرجل لأنه صدق، وهنا نكون على مشهد من الفعل النسقي الثقافي فيما يخص الخطاب الإعلامي ذاته، إذ إنه يصنع خطابا هدفه التأثير والإقناع ثم يسخر من رجل تأثر واقتنع. والإعلام هنا يتجه نحو فعل ذاتي ناسخ، فهو يدفعك للتصديق ولكنه لا يريدك أن تصدق، وهو هنا يتقمص الخطاب السينمائي حيث تهدف السينما إلى إحداث أكبر قدر من التأثير وشحذ الانفعالات والتفاعل معها، لكنها لا تريدك أن تصدق ما تراه على أنه حقيقة، إنها مجرد لعبة إخراج ومونتاج، ويفترض فيك أن تستهلك هذه اللعبة بأقصى حدودها، وللمنتج أن يكسب أعلى ما يمكنه كسبه ماديا وأدبيا، لكن... لا تصدق، ولو حدث أن صدق أحد من الناس حبكة سينمائية فسيكون مادة للتندر.

يكتسب الخطاب الإعلامي هذه الصيغة كخاصية خطابية، ولم يعد الإعلام مصدر إخبار وإبلاغ، ولكنه وسيلة، وفكرة (الوسيلة) تكتسب هنا معنى خاصا جدا عبر كونها (صورة) وبما إنها صورة فإن فعل الصورة ومفعوليتها لا تكون عبر تصديقها أو تكذيبها، وإنما عبر

قدرتها على إحداث الأثر، ولذا فإن فن صناعة الصورة يصبح أهم من أي عنصر آخر في الخطاب الإعلامي كله.

وفي الثمانينات من القرن العشرين ظهر فيلم من تمثيل الممثل الكوميدي بيتر سيلرز، اسمه (أن تكون هناك)[7] وفيه تظهر شخصية رجل كان يعمل جنائنيا في قصر رجل ثري وعاش الجنائني حياته كلها في ذلك القصر وحيدا لا يرى سوى سيده ولا يخرج خارج القصر ويمضي وقته مع التلفزيون حيث نشأ بينه وبين جهاز التحكم في القنوات علاقة خاصة، وصار (جهاز التحكم) هو وسيلته في الاتصال، وكلما أزعجته المشاهدة لجأ للجهاز ليغير البرنامج أو ليغلق التلفزيون، وعاش سعيدا مع هذه العلاقة الوثيقة التي تربطه بالعالم، وبعد مدة مات صاحب القصر وجرى إخراج الجنائني الذي لا يعرف شيئا سوى حديقة القصر والتلفزيون، وخرج إلى الشارع غير واع بما في هذا الكون ولا بما سيواجهه، ولم يأخذ معه شيئا أو هو بالأحرى لا يملك شيئا سوى (جهاز التحكم) حيث وضعه في جيبه لأنه الشيء الوحيد الذي يتوسل به إلى العالم، وفي أول مواجهة له مع الناس تلاقى مع عصابة من الشباب في أحد شوارع نيويورك الجانبية، وتحرش به الشباب سبا ولكما، فما كان منه سوى أن أخرج (جهاز التحكم) من جيبه، وصار يضغط على الأزارير مؤملا أن يغير القنوات ويبعد هذه الصورة من أمامه، وكان المنظر معبرا بشكل مؤثر، حينما ترى هذا المسكين يحاول التخلص من هذا المشهد المرعب عبر جهاز التحكم كما كان يفعل في غرفته في القصر حينما تزعجه بعض المناظر، غير أن المنظر هذه المرة لا

(7) ظهر الفيلم عام 1979، وهو مبني على رواية لجيرزي كوزينسكي بالعنوان نفسه.

يتغير ولا يتحول، ويظل الشباب يسخرون منه ويتمادون في ذلك، وجهازه لا يفعل فعله المعتاد في التخلص من المشاهد المزعجة. ويمضي الفيلم يحكي حكاية الاندماج الصعبة لهذا الكائن البشري المعزول داخل غرفة والذي لا يعرف العالم إلا عبر شاشة صغيرة تنقل له صور الحياة. وحينما كان في القصر كانت جملته الدالة هي في قوله: (أحب أن أشاهد ـ I like to watch) وهي الجملة التي يجيب بها على أي سؤال يوجه إليه عن عمله أو هواياته أو معارفه، لم يكن له غير الشاشة وجهاز التحكم، وعالمه هو الصور.

ولكنه حينما خرج بدأ في رحلة ثقافية ووجدانية أخرى، لقد صار يكتشف أن ما يعرفه عن العالم هي صور للعالم وليست حقائق، وصار يعمل للتحول من الصوري إلى الحقيقي، ويستكشف الفارق بين الصورة والواقع.

ولقد تسنى للمزارع تشانص (وهذا اسمه في الفيلم) أن يتحول من الصورة إلى الواقع، وهذا أمر كان يمكن حدوثه في الثمانينات قبل توغل التلفزيون في حياة البشر، غير أن ما يحدث الآن هو أننا نشهد تحولا جذريا معاكسا أي أنه تحول من الواقعي إلى الصوري، وكلنا صرنا مثل الجنائني تشانص حينما كان في القصر وحيدا مع جهاز التحكم أمام شاشة تمثل لنا العالم، ولم يكن جون ديفيس إلا النموذج المقابل لتشانص، ذلك لأنه ذهب إلى الكهف ولم يأخذ معه جهاز التحكم ليختبر الحقيقة الواقعية وهو في الكهف ولذا ظل محكوما بالشاشة دون تحويل.

يلعب جهاز التحكم سلطة غير عادية لأنه ينقلك من صورة إلى صورة ولا يسمح لك بالانتقال أو العودة إلى الواقع، ولذا يزيدك

إمعانا في الصور، ويخدعك بتحريرك الوقتي والسريع من غير المرغوب فيه، لكن هذه حرية ظاهرية وما يلبث أن يضعك في صورة أخرى ويداويك بالتي كانت هي الداء.

وتأتيك الصورة غير خاضعة لشروط التصديق والتكذيب، بما إنها مادة قد جرى لها إخراج ومونتاج، وبذا تكون وحيدا كأنما تتعرف على العالم للتو ولوحدك.

لقد أسهمت الصور في إعادة الكائن البشري إلى وحدانيته من حيث إنها جعلته في مباشرة مع الحدث بما إن الحدث صورة، والرابط هو جهاز التحكم، الذي سيتحول إلى تحكم بك وليس تحكما منك. وهنا سيأتي التفسير الخاص للمشاهد وتأتي خصوصية وفردانية التأويل بسبب هذه المباشرة وبسبب هذه الحرية الفردية في اختيار الصور عبر الجهاز. ومن هنا لا يصح أن نستبعد مثال جون ديفيس بما إنه مثال فردي، ذلك لأن كل علاقات البشر مع الصور المتلفزة الآن قد صارت نماذج فردية ولم يعد هناك خطاب كلي شمولي ومبادئي ونموذجي ـ كما كانت الثقافة في السابق ـ وهذا تحول في الخطاب وفي آليات التفسير تبعا للتحول الضخم في الوسائل.

ـ 5 ـ

وجوه المشهد

لو قلنا إن الصورة لم تعد محايدة فإن من اللازم أن نقول إن العين لم تعد محايدة أيضا، وإذا كان دي سيرتو يرى أننا أصبحنا في

زمن ثقافي يسميه بملحمة العين[8]، والناس أمامه يشبهون مجتمع النمل، حيث صار الرقم هو العلامة البشرية، ولم يعد البشر علامات نوعية بمقدر ما هم أرقام رياضية، وهذا قول يصف أحد وجوه المشهد، وهو مشهد له وجوه عديدة وتتبدى فكرة المجتمع النملي والرقمي شديدة الوضوح، كما تظهر صورة (التسليع) الإعلامي واضحة أيضا، وكما رأى بودريار وباحثون آخرون من تحول الاستقبال البشري للإعلام إلى فعل سالب وخضعت البشرية إلى نوع من التنميط الثقافي والاجتماعي يجعل الإعلان التلفزيوني هو الخطاب الأهم في صناعة الذوق ونمذجة الحياة عبر دعوى التميز حينما يحثك المعلن على التميز والتفرد باستخدام هذا المنتج، ولكنك في الواقع لا تتميز ولا تتفرد لأنك ستستعمل منتجا يستعمله الجميع غيرك، والإعلان يقول لك من دون وعي إنك لكي تتميز كن مثل غيرك واستعمل منتجنا، وهذا لا يقضي على الخصوصية الاجتماعية فحسب بل إنه يقضي، أيضا، على القيم الثقافية والذهنية في الاختيار والتذوق وحركة التمييز[9]. وهذا أفضى حسب نظرة بودريار إلى حرمان العلامة الثقافية من أية مرجعية سياقية، وظهرت العلامات الثقافية خالية من المرجعيات الثقافية مما يجعلها خاوية وهشة وسطحية.

---

(8) انظر: Micheil de Certeau: The practice of every day life 70 trans. By S. Rendal. University of California press. 1988.

(9) انظر: J. Baudrillard: Selected Writings 6-7, ed. By M. Poster. Stanford University Press California 1988. وانظر أيضا: J. Storey: What is cultural studies 240. arnold. London 1996.

هذا وجه آخر يتلاقى في رسم جوانب من المشهد الثقافي العالمي، غير أن المشهد لم يكتمل بعد، والوجهان اللذان قدمهما دي سيرتو وبودريار لا يشكلان سوى بعض الرسمة، ونحن في الحقيقة أمام حالة مركبة تشبه صورة أبي الهول حيث ليس هناك كائن واقعي وإنما هي منحوتة من تكوينات عدة، قد تخدع الناظر إذا رآها من جانب واحد، مثلما انخدع العميان في الحكاية الشعبية حينما تلمسوا الفيل فوصفه كل واحد منهم حسب العضو الذي أمسك به، وهو وصف جزئي خادع، وهذا بالضبط ما سنقع فيه لو تصورنا المشهد الثقافي المعاصر على أنه ذو وجه واحد أو وجهين قابلين للتوصيف.

إننا أمام مشهد مركب، وهناك دراسات ميدانية تكشف عن أن الجمهور لا يستقبل الصور التلفزيونية استقبالا سلبيا[10]، وتكشف الدراسات عن ردود فعل إيجابية، أي عن مشاهدة نقدية، ترفض وتميز وتحلل وتملك من أدوات التأويل والتحليل ما يجعلها قادرة على النقد والاختيار الذاتي، وهذا يكشف عن حس غير سلبي، ولا شك أن بودريار ودي سيرتو نفسيهما هما عينة على استقبال نقدي، على أن العينات التي جرى فحصها كانت عينات لفئات متنوعة من البشر بكل الطبقات والتمايزات. وهذا يعطينا وجها ثالثا للمشهد يزيد من التشكيلة المعقدة والمركبة.

ومما يزيد من تعقيد الأمور هو حال الصور نفسها، وكما أن الصور تخضع لعمليتي (الإخراج والمونتاج) فإن الحياة الواقعية

---

(10) Story 240

تخضع أيضا لمثل هاتين العمليتين والصور التلفزيونية لا تقدم الحياة كما هي، بل هي تقدم ثقافة الهيمنة أو ثقافة المؤسسة، وجرت دراسات ميدانية عن محطات التلفزة الأمريكية كشفت عن ظلم في تمثيل العجائز والأطفال والنساء والأقليات، بينما احتل الواجهة القوى الاجتماعية المؤسساتية (الفحولية) تلك التي تقدم خطاب العنف واللذة الجنسية وصناعة المال والنفوذ[11]، وهذا إخراج ممنتج للحياة يقدم فعلا انتقائيا وخدعة ثقافية، بينما الحياة الواقعية على الهامش.

ولكن المفارقة هنا هي في أن الجماعات المهمشة هي المستهلك الحقيقي للصور وهم الذين يقضون أوقاتا كبيرة في مشاهدة التلفزيون، وهذا يؤدي إلى فعلين مزدوجين أحدهما يفضي إلى التأثر والآخر نقدي ورافض، وخاصة مع نمو الوعي الاجتماعي عند النساء وحول حقوق الإنسان، وهو وعي يعزز فكرة الحس النقدي عند المهمشين، ولو رأينا العجائز والأقليات والنساء لوجدنا أنهم هم من يمارس نقد الصور وكشف ألاعيب الانتقاء والإخراج والمونتاج، أي أننا بمقدار ما نقول بنمطية وفحولية الخطاب الإعلامي وفحولية الصورة فإننا نقول أيضا بوجود مهمشين هم في الحقيقة من يمثل جيوشا بشرية من النقاد، ويشكلون ثقافة الاستقبال الواعي والناقد، وهذه إضافة نوعية إلى حال المشهد الثقافي تكشف عن تعقيد إضافي بما إن المنتقدين والمتضررين من الخطاب هم من يستهلكه فعلا وهم من يطيل النظر إلى الشاشة الصغيرة.

---

(11) انظر: D. Kellner: Media Culture 38 216 Routledge. London 1995.

- 6 -

سقوط النخبة

إن ما نشهده هو صراع عملي للأنساق، ففي حين تتجرد الحداثة التكنولوجية لخدمة النسق الفحولي واستلاب الخطاب الإعلامي لتهيمن عليه ـ كما كانت مهيمنة على الخطابات التقليدية من قبل[12] ـ وذلك عبر تمثيل القيم الفحولية بما إن الخطاب الإعلامي والصور الإعلامية تقدم نسقا فحوليا يتمثل في قيم العنف والجنس والمال، كما هو قائم في الثقافة التلفزيونية وثقافة الصور[13]، في حين إن هذا واقع فعلا ويغلب على الخطاب كله ويصبغه بصبغته إلا أن ثقافة الرفض أيضا تأخذ مجالها وترفع صوتها، وهو صوت قوي وله صداه المسموع.

ولئن تعددت الرؤى التشاؤمية حول هيمنة الخطاب الفحولي للإعلام ومخاطر تأثيره وتنميطه الثقافي للبشرية إلا أننا نستطيع أن نقول إن أصحاب هذه الرؤية التشاؤمية إنما نظروا إلى جانب واحد من المشهد وغفلوا عن سائر المشاهد المتعددة الوجوه. ولئن قلنا بحق إن الصورة الإعلامية اليوم هي في خدمة العولمة وفي خدمة الفحولية الجديدة المتمثلة برغبة الهيمنة والتنميط النسقي، وقلنا أيضا وبحق إن أمريكا هي المستفيد الأول في هذا كله إلى درجة أننا نلاحظ أن

---

(12) انظر عن ذلك: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الإنساق الثقافية العربية، الفصل السابع، حيث بيان هيمنة الفحولة على الخطابات الأدبية التقليدي منها والحداثي عبر ما سميناه بالشعرنة حتى عند أشد الحداثيين حداثية كأدونيس الذي سيظهر بوصفه ممثلا لرجعية الحداثة وفحوليتها وشعرنة ا لخطاب.

(13) Kellner 38 216

البشرية صارت تتأمرك ولو بالتدريج ولكنه تدريج مخيف، إذا قلنا هذا وهو حق بلاشك، إلا أننا نستطيع أن نقول أيضا إن ردة الفعل المضادة إنما تأتي من أمريكا نفسها، وحوادث سياتل ضد مؤتمر التجارة الدولية، إنما كانت بداية الشرارة في خطاب الرفض وفي تدشين الصوت المعارض ومنذ سياتل والعالم يشهد صحوة تدريجية لنسق يعارض ويرفض، وهذا يحول دون بلوغ النموذج الفحولي الجديد لغرضه مذ بدأت عملية الرفض وهو خطاب في النقد والوعي المضاد. ويتعزز الخطاب المضاد بمظاهرات أوربا ضد الحرب في العراق، ولا يمكن تجاهل هذا التوافق اللافت من حيث إن أكبر المظاهرات المضادة كانت في عواصم الدول المؤيدة للحرب، في لندن ومدريد وروما، أي أن النسق ينتج نفسه ونقيضه في آن، ولا شك أن أهم الدراسات المضادة لثقافة العولمة والثقافة الفحولية المتمثلة بثقافة الصورة إنما تأتي من الغرب نفسه ومن أمريكا نفسها، وهذا تجاور لا فت يكشف عن صراع الأنساق ويكشف أنه كلما زاد النسق إمعانا في فرض ذاته زادت معه قوى الرفض والمعارضة.

إننا ـ إذن ـ نشهد هذا التجاور التاريخي بين نسقين، أحدهما يعزز الدور الفحولي للثقافة عبر صور جديدة ومصطلحات جديدة لكنها تمثل القيم القديمة نفسها، من حيث تمجيد القوة والعنف وتفحيل العلاقة بين الرجل والمرأة وتمكين النفوذ والمال، سواء في الأفلام أو في الدعايات أو في الخطاب السياسي وتمجيد الحرب وجعلها الحل الأوحد لخلافات البشر، وهي معان نسقية فحولية قديمة (هي الشعرنة ـ كما قلنا من قبل)[14] وتتجدد مع الزمان في

---

(14) عن الشعرنة انظر: الغذامي: النقد الثقافي، الفصل الثالث.

صور متنوعة. وبجانب هذا فإننا نشهد خطاب الرفض وهو خطاب يكمن أحيانا ويسترخي أحيانا أخرى، ولكن كمونه هذا هو أشبه ما يكون بالتربص وانتظار الفرص مثلما حدث في مظاهرات أوربا التي لم يكن أحد يتوقع حجمها ولا قوة لغتها، وهي مظاهرات استفزها الحدث حينما بالغت الخطابات التلفزيونية في تقديمه، أي أن التمادي في الإقناع أعطى مفعولا مضادا أدى إلى رفض.

ليس غريبا في تاريخ الثقافات أن تنشأ صراعات نسقية بين ثقافة الهيمنة وثقافة الهامش، والتاريخ الثقافي البشري كله سجل حافل لهذه الصراعات، ونادرا ما تؤدي هذه الصراعات إلى نتائج إيجابية إذ يظل المهيمن مهيمنا، وربما تتبدل الأدوار والوجوه والمواقع لكن ثقافة الهيمنة هي إياها بتجدد مستمر، حتى إن المهمش والمعارض إذا ما تمكن من قلب الأمور تحول هو ذاته من هامش إلى متن وسعى لفرض هيمنته والانتقام من السالفين ونفي المخالفين، وهذا تاريخ نسقي متكرر يعيد استنساخ ذاته بلغات ووجوه مختلفة. ولقد أشرت إلى ذلك من قبل تحت مسمى (نسقية المعارضة)[15]

هذا هو الديدن الطويل للتاريخ الثقافي، غير أننا اليوم نشهد تغيرا جذريا في علاقات الأنساق، وهذا التغير مرده إلى تغير وسائل الثقافة.

إن أخطر تغير في وسائل الثقافة هو في تحول الاستقبال من اللغة المكتوبة إلى الصورة المتلفزة، ثم في ظهور الفضائيات، وسرعة انتشار المعلومة المصورة، وهذا يجعل فعل الاستقبال سريعا

---

(15) عن مصطلح المعارضة النسقية، انظر السابق، الفصل الرابع.

من جهة وفرديا من جهة ثانية. فلقد صار الإنسان اليوم في مواجهة مباشرة وفردية وتلقائية مع العالم عبر الشاشة الصغيرة، وفي مقابل هذه الفردية والتلقائية فإن الصور لا تستقر على حال. وبما إنها لا تستقر على حال وبما إنها سريعة ومتجددة فإنها قد صارت عاجزة عن الثبات، على عكس ما كانت عليه الثقافات التقليدية المعتمدة على الكلمة المكتوبة، حيث تثبت الفكرة ربما لقرون وليس لسنوات فحسب، بينما نحن مع ثقافة الصورة فقدنا أول ما فقدنا عنصر الثبات. وفقدان هذا العنصر يهدد الصورة دائما بالنسخ والإلغاء، ولقد شهدنا حالات من ذلك، أولا من نسيان الصور والأحداث بسبب تراكم بعضها على بعض، ثم بظهور ما ينقض الصورة السابقة، ولقد رأينا كيف أن حرب أمريكا على العراق قد اعتمدت على الصورة السريعة مع تعمد هذه السرعة مذ حرص الرئيس الأمريكي جورج دبليو بوش على حسم الأمر مع العراق ورفض إعطاء مفتشي أسلحة الدمار الشامل مهلة للتفتيش، وراحت أجهزة الإعلام تزخ الصور المبررة للحرب مما أكسب الإدارة الأمريكية تأييدا كبيرا من مواطنيها ودعما للحرب، غير أن ما حدث بعد ذلك هو ظهور صور ناسخة لكل ما قيل قبل الحرب، فلم تظهر أسلحة الدمار ولم يكن الغزو هينا ومرحبا به من الشعب العراقي ولم تكن الحرب سهلة ورخيصة، وتلك كانت دعاوى ما قبل الحرب، وهذه الصور الناقضة هي ما أدت إلى تراجع التأييد لسياسة بوش، وما يعنينا هنا هو تلمس سيرة الثقافة البصرية بوصفها متغيرا جذريا في فعل الاستقبال والتأويل، وعبر تمعننا بسرعة مفعول الصورة كخطاب ادعاء مما يخلق قبولا أوليا، ثم سرعة قيام الصور النقيضة مما يخلق

رفضا تراجعيا، وعبر هذا الفعل السريع والمتناسخ نلحظ هذا المتغير الثقافي الضخم، وهو فعل لا يجعلنا نقول إن التلفزيون قد ملك علينا عقولنا وسيطر على تفكير البشر حتى لم يعد للبشر حيلة ولم يعد لهم رأي.

إن الوحش الإعلامي إذ يتمادى في وحشيته فهو ينقض نفسه بنفسه، والصورة تنسخ ذاتها بصورة ناقضة لها وفي زمن سريع، وهذا يفضي بأن تتكشف حيل الخطاب وينقض الخطاب نفسه بنفسه، وهنا تتنشأ قدرات جديدة في صراع الأنساق.

لقد سقطت النخبة الثقافية التقليدية، تلك النخب التي تعودنا عليها فكريا واجتماعيا وسياسيا، وكانت تقود الناس وتؤثر عليهم وتشكل رموزا حية لهم، لقد سقطت هذه وزال دورها، وحلت الصورة محلها، ولكن الصورة لم تخلق ثقافة ديموقراطية ـ كما هو أمل ميرزويف[16] ـ لأن الصورة ظلت تخدم ثقافة الهيمنة وصرنا أمام ثقافة فحولية جديدة، لا يقودها ويرمز إليها أشخاص بأعيانهم ـ كما كانت في السالف ـ وإنما هي تركيب معقد من تحالف شيطاني لعناصر قوى متعددة وطبقية غير ثابتة ولكنها فعالة وقوية، وتتمثل فيها عناصر التفحيل الجوهرية في كل الثقافات، وهي الجنس والعنف والمال، إضافة إلى هيمنة الرأي الواحد ونفي المعارض، وهذه قيم أزلية لا تتبدل وإن غيرت وجوهها ولغاتها. غير أن الوسيلة التي تعتمدها هذه الثقافة عبر الصورة البصرية المتلفزة هي نفسها وسيلة جديدة، وبمقدار ما تملك من القوة والسحرية فإنها أيضا

---

(16) Mirzoeff 11

تتضمن عناصر نسخها، وهو نسخ ينشأ من ميزتها الكبرى وهي السرعة والتلقائية، وبمقدار ما إن السرعة والتلقائية ميزة فإنهما أيضا مصدر النسخ والنقض عبر صورة أخرى لها نفس السرعة والتلقائية ولها نفس الدرجة في المفعولية وما تلبث أن تنقض السابق وتتحدى مزاعم عناصر الهيمنة وهذا يجري على المنتج التجاري مثلما يجرى على الخطاب السياسي، وكلاهما خطابان في التفحيل. وهنا نقول إن الفحولة تعرض نفسها لخطر صادر منها والمبالغة في القوة والنفوذ هي مصدر التقويض والنقض. وعبر ذلك تتأسس ثقافة شعبية، صرنا نرى علاماتها، إذ مع مزيد من العولمة صرنا نشاهد مزيدا من الخصوصية وفي زمن العولمة ظهرت أدق خصوصيات الشعوب في الاختلاف والتفرد. وفي أمريكا صرت ترى الأفارقة بملابسهم وموسيقاهم ولهجاتهم ودياناتهم في زمن العولمة أكثر مما كانوا عليه في زمن الثقافات الوطنية. وهذا يكشف عن أهم وأخطر علامات المتغير الثقافي الذي يجنح إلى التعميم والتنميط الثقافي ظاهريا ومن تحت هذا الظاهر تتحرك قوى بشرية وهامشية لا نحتاج إلا إلي شيء من التمعن لكي نراها ونرى فعل الصراعات النسقية وكيف تتبادل الأدوار.

الفصل الثاني

الثقافي والتفاهي

ـ 1 ـ

« الأدب برجوازي والصورة ديموقراطية»[1]

« ـ: حسنا ما تقول... ومن هم الجماهير الشعبية..؟

ـ: هم أبناء فاسقون. »

أرستو فانيس[2]

المضمر الثقافي

ظلت الثقافة تتمحور حول نخب تفرز ذاتها عبر تميزها سياسيا أو اجتماعيا أو علميا، وهذه النخب السياسية أو العلمية هي من يملك لغة التعبير والإفصاح، وكان اختراع الكتابة حدثا مهما في تاريخ الثقافات حيث تأسست النخب وتأسس خطاب خاص له مزاياه وشروطه، وبما إن اختراع الكتابة أتاح ظهور النخبة العالمة فإنه في

---

(1) انظر: N. Mirzoeff; An Introduction to Visual Culture 11 Routledge; london 1999.

(2) أرستو فانيس: مسرحية السحب ص 80 ترجمة: حلمي عبد الواحد خضرة، دار نهضة مصر، القاهرة 1971.

المقابل قد أدى إلى ظهور جماعات لا تحصى من المهمشين الذين لا يملكون قدرة على التعبير عن أنفسهم وليس لديهم وسيلة إلى ذلك، هم الأبناء الفاسقون ـ حسب تعبير أرستو فانيس ممثل الثقافة النخبوية ـ والفاسق لغة هو الخارج قياسا على فسوق التمرة من قشرتها إي انسلالها وخروجها. وهذا يشمل النساء والأطفال والعجائز وجموع العمال والفلاحين والبدو، وتبلغ النسب هنا أرقاما عالية، حيث تضيق قاعدة المتعلمين وتتسع قواعد الأميين المهمشين ثقافيا وليس لهم دور في صناعة الثقافة ولا استقبالها، وصار لهم ثقافتهم الخاصة المضطهدة مثلهم، وهي شفاهية بالضرورة. وفي المقابل نخب ذات أقلية عددية لكنها تملك المفاتيح السحرية لإدارة الكون وتقرير المصائر.

ذاك فرز طبقي وفئوي مبكر استمر قرونا طويلة، ومن هناك ظهر دور النخب الثقافية بوصفها طبقة متميزة في قدرتها مما جعل لها أهمية خاصة، وصارت بما تملكه من لغة وخطاب هي صاحبة الصوت المرادف للطبقة السياسية. وتمتعت النخبة العالمة بالادعاء بأنها هي حاملة الضمير الجماهيري وهي المعبرة عنه. وظلت الأمور على هذه الحال بوجود نخبوية هي بمثابة المتن الثقافي بما إنها تملك أداة التعبير في وسط أمي أو غير مؤهل لامتلاك ناصية الكتابة، وبإزاء هذه النخبة يقف الهامش العريض الذي لا يملك أدوات التعبير عن نفسه. وهذا هو ما بدأ يتغير أخيرا، حيث جاءت الصورة وجاء البث الفضائي وجاء الهاتف الجوال وجاءت الإنترنت، وهذه كلها وسائل جديدة لم تغير من نوع الثقافة فحسب بل إنها فتحت المجال لكل المهمشين لكي يملكوا وسيلة يمكنهم استعمالها للتعبير عن أنفسهم

دون وسيط أو رقيب، وهذا حدث كبير تغيرت معه قوانين اللعبة الثقافية وتغيرت معه الرموز واستلم القيادة في فعل التأثير على الرأي العام عناصر لم تكن من قبل. وتراجع دور النخب ودور الأفراد كرموز قيادية، ولسوف نقف على هذه المتغيرات وما صاحبها من ردود فعل ومن تحولات. حيث جاءت المقولة الكاشفة عن دور الأدب بوصفه خطابا برجوازيا بما إنه لغة النخبة، وحلول الصورة محله بما إنها خطاب ديموقراطي وعلامة انفتاح ثقافي واستقبال جماهيري عريض ومتعدد. مثلما هو سريع ومباشر.

ومن علامات هذا التغير الشديد والسريع ما حدث في يوم 18/ 8/ 2003 حين أعلنت محطة (المستقبل) التلفزيونية اللبنانية عن ختام برنامجها المسمى (سوبر ستار) وهو برنامج منافسة غنائية بين مغنين شباب وفتيات مبتدئين وقد امتدت المنافسة أسابيع طويلة مرت بعدد من التصفيات، والمهم في البرنامج هو ما حظي به من ردود فعل عريضة على مستوى العالم العربي كله، وهي ردود فعل اشترك فيها الكل من مثقفين وسياسيين ورجال دين وحزبيين وصحافيين، مثلما صار البرنامج حدثا شعبيا جماهيريا وتدخل فيه ملوك ورؤساء دول، وكان حديث الكل ومجال قول عام ومطلق.

وهذه كلها مزايا قد لا تتوفر لأي نص آخر، ونحن نرى هذا الحدث بوصفه نصا من حيث هو صورة بصرية حظيت بمشاهدة عمومية وحظيت برد فعل حر غير مراقب وغير مقيد، وهذا يجعله مادة كاشفة عن الأنساق الثقافية وحركة هذه الأنساق وطرائق تعبيرها عن نفسها، خاصة أن الكل ـ وأقصد الكل بالمعنى الواسع لها ـ الكل شارك وشاهد وحكم وصرح بحكمه، وهذا أمر يندر حدوثه

بأن تجد نصا جماعيا يشترك الكل في استقباله وتأويله مع حرية تامة في القول بلا رقباء. ولقد صار موضوعا للصحافة فور إعلان اسم الفائزة، أي أنه تطور من صورة بصرية إلى نص كتابي وتحول من صورة مرئية إلى مادة للتأويل والتفسير، ولسوف تكشف هذه التفسيرات عما تحمله الثقافة من أنساق تتوسل للتعبير عن نفسها بأي وسيلة متاحة.

ولقد جاءت نصوص في تحريم ما حدث من وجهة نظر دينية ومن وجهة نظر سياسية ومن وجهة نظر ثقافية، وفي المقابل جاء قبول عريض وكبير من قبل جماهير المشاهدين والمشاهدات، مما يكشف عن فجوة عريضة ما بين النخبوي والشعبي، ويكشف عن لغة تحريمية يشترك فيها العلماني مع الأصولي وإن عبرا بلغة مختلفة ظاهريا لكنها نسقيا هي لغة واحدة ـ كما سنرى ـ.

وقبل الدخول في قراءة الحدث بوصفه صورة بصرية ذات مخزون تأويلي كاشف فإننا نقف على إحصاءات البرنامج حيث بلغ عدد المتابعين له إحصائيا من دولة عربية واحدة بلغ سبعة عشر مليون مشاهد ومشاهدة، وبلغ عدد الذين صوتوا عبر الهاتف في الحلقة النهائية أربعة ملايين، واتصل ملك الأردن وملكته وأميرات القصر بالفائزة فور إعلان النتيجة واحتشدت الجماهير في ساحات دمشق وعمان مثلما تسمرت الملايين في كل أنحاء الوطن العربي انتظارا للحظة الحسم، وقبل ليلة الحسم كان المرشح اللبناني قد خرج من المنافسة مما أحدث صدمة وطنية لدى أناس كثيرين أدت إلى استقبال رئيس الجمهورية للمطرب الشاب وأدت إلى تعاطف رئيس الوزراء وكل الوجهاء السياسيين وهو تجاوب مع العاطفة الشعبية الجياشة مع

مرشحهم. ولقد كانت التصفيات للبرنامج قد تتوجت باثني عشر متسابقا ومتسابقة من بلدان عربية متفرقة، ولقد استقطب ذلك مشاعر وطنية وأخرى فنية وعاطفية وصبغ فعل المشاهدة بمخزون عميق من الذاتية والتعلق، وحينما صرخ المذيع بالنتيجة دوت طلقات النيران في شوارع عمان مثلما انهمرت الدموع في الأستوديو، وكان حدثا إعلاميا مدويا حيث صارت الصورة بكل طاقتها الثقافية الجديدة مادة لمواجهة ملحمية مع المتغير الثقافي الحاد جدا والكاشف لهذا المنعطف الحساس بدليل ما آلت إليه الأمور في ترجمة الحدث وفي تأويل أبعاده ـ كما سنرى في طيات هذا البحث ـ.

ـ 2 ـ

ثقافة الفوق / ثقافة التحت

ظهر في إحدى الصحف كاريكاتير[3] يرسم صورة للكرة الأرضية وقد كتب عليها عبارة (العالم العربي) وعلى رأس الصورة تتربع فتاة متزينة بأحلى زينة، وكتب بجانبها عبارة (أهل الطرب) وبدا من تحت الصورة رجل مسن وقد كبست عليه الكرة الأرضية وبدا مسحوقا ومحطما، ويمتد من عنده سهم يشير إليه بعبارة (أهل العلم والأدب). لقد ظهر هذا في أعقاب حفلة مسابقة (سوبر ستار) حيث حظي البرنامج بمتابعة جماهيرية عريضة، وعلى المقابل ارتفعت أصوات النخب الثقافية ضد هذا البرنامج، وضد هذه الشعبية، في حرب ثقافية سافرة ومكشوفة، حيث بدا الفن عاليا (فوق) والعلم

(3) جريدة الجزيرة 3/ 9/ 2003.

والأدب مسحوقا من تحت. كما يصور الكاريكاتير، وكما ظهر في تصريح لأحد الأدباء يقول فيه: (لقد غيب صوت المثقف والثقافة الحقيقية، وكرس صوت التفاهة، نحن نعيش حالة حصار التفاهة)[4].

وكما هو ظاهر فإن الكاريكاتير وكلام الأديب يتفقان في تصنيف الوضع تصنيفا طبقيا بين فوق وتحت، وثقافي وتفاهي، ومن الطريف أن الأديب يحيل إلى ضمير المجهول، فهو لا يحدد الفاعل، ولا يشير إلى طرف محدد تولى تغييب الثقافة وحاصرها ومن ثم كرس لصوت التفاهة. وهو محق في ذلك لأن الفاعل مجهول، ولا يمكن تحديده، ومن هنا تأتي خطورة المسألة على الممتعضين من هذا التحول، وفي الوقت نفسه سندرك أهمية الأمر بما إنه تحول ثقافي في لغة الاستقبال والتذوق وتوجيه الحكم.

وأول ما يشار إليه هنا أننا أمام غالبية شعبية كانت في السابق لا تملك وسيلة للتعبير عن ذاتها ولا عن أذواقها وخياراتها، وهي الآن وضعت يدها على وسيلة تعبر بها عن نفسها، فالبث التلفزيوني الفضائي قد فتح مجال الاستقبال الحر، وفي المقابل فإن الهاتف الجوال قد فتح المجال للإرسال الحر، وهذه عملية إرسال واستقبال حرة وغير مراقبة وهي تحدث لأول مرة في التاريخ البشري، ومع البث الفضائي والهاتف الجوال جاءت الإنترنت لتكون مصدرا شعبيا حرا للمعلومات، وهذا كسر الطوق القديم حول وسيلة التعبير ووسيلة الاتصال ومصادر المعرفة وهي التي كلها كانت من خصائص النخب دون الجماهير. ومن هنا ظهرت أصوات الناس التي كانت

---

(4) هذا قول قاله الشاعر ممدوح عدوان، انظر: اليمامة 6/ 9/ 2003.

مغيبة من قبل، وظهر في الأفق رأي عام غير محكوم بقيادة معينة وبرز الرأي التلقائي المطلق، وهذا هو ما جعل نوعا من الثقافة جديدا يظهر ويبرز بشروط جديدة استنكرها المثقف الأديب صاحب القول المقتبس هنا ورسمها صاحب الكاريكاتير، وهما معا يعبران عن رأي عريض لقاعدة من المثقفين عريضة وكبيرة.

والحق أن فكرة (فوق / تحت) وفكرة (الثقافي / التفاهي) هي فكرة قديمة وهي نسق ثقافي ممتد ومستمر، تتجدد لغته ويتجدد ممثلوه لكنه موجود أبدا ويتوسل بوسائل عديدة للتعبير عن نفسه، وفي القديم كانوا يتحدثون عن الخاصة في مقابل العامة، وكانوا يطلقون كلمات عن الرعاع والغوغاء، ويقولون بالمضنون به على غير أهله. وقد تضيق صور هذه التقسيمات لتكون تقسيما علميا بين عارف وجاهل، وقد تتسع لتشمل صراع الأنساق الثقافية حينما تدافع الثقافة السائدة عن نفسها فتصف الطارئ بأنه نشاز وصبيانية وتصف رواده بأنهم عاجزون عن بلوغ مستوى النضج والأصالة والطبع ونهج الأوائل، وهذه لغة استخدمت كثيرا ضد أي جديد، ضد الشعر المحدث في العصر العباسي وضد الشعر الحر والمنثور في العصر الحديث، وهي قائمة دوما في كل حالة يكون فيها نمط ثقافي مؤسساتي ثم يأتيه من تحته من يخالفه ويقيم نسقا جديدا مختلفا، ومن هنا يبدأ الصراع بين الأجيال والأنساق. وكل هذا تاريخ من سيرة أي ثقافة، وهو علامة نسقية متكررة.

غير أن ما يجري اليوم مختلف اختلافا نوعيا، فالصراع ليس بين نسق ثقافي ونسق جديد آخر، أي ليس صراعا بين قديم محافظ وجديد مغاير، ولكن ما يحدث اليوم هو صراع بين نسقين نرى

ونعرف أحدهما ونميزه مثلما نعهده، والآخر غير مميز وغير معهود وليس بالمقدور تحديد زعاماته ولا ممثليه.

إنه حدث عام يحدث فنراه لأنه قد حدث لكننا لا نجد له منطقا معتمدا ولا خطابا مدونا، إنه حدث يحدث فتراه العين وتعلم أنه جليل وكبير. وبرنامج مثل برنامج سوبر ستار تشاهده أعداد من البشر تتجاوز العشرين مليونا، في حين لا يطبع من أي كتاب عربي، مهما بلغت أهميته، أكثر من ثلاثة آلاف. وهذا فارق رقمي خطير، جعل أهل الأدب تحت، وقد كان مكانهم فوق، وجعل أهل الفن فوق، ويفترض أن يكونوا تحت ـ حسب منطق الكاريكاتير وتصريح الأديب ـ.

وأول مشاكل هذا التصور هي أنه لا يستند إلى برهان موضوعي، وذلك أننا لم نكن نعرف رأي الجماهير من قبل، خاصة في ثقافتنا وفي ما يماثلها من الثقافات المحافظة التي لم تكن تملك وسائل لاستطلاع الرأي العام الشعبي، ولقد ظل الناس على مدى قرون عاجزين عن امتلاك وسيلة يعبرون بها عن رأيهم، وتبعا لهذا الغياب فإن المثقف أخذ لنفسه حق الادعاء بأنه يمثل رأي الناس وأنه هو ضميرهم الناطق، وهذه هي صورة المثقف تقليديا، من حيث ادعاؤه لهذا الدور ومن حيث افتراض الناس لذلك وتصورهم أن المثقف هو من يمثل الحس الجمعي ويجهر به. وهو ادعاء يشيع كثيرا ويقال به بشكل واسع، وإن كان من المشكوك به وليس هناك ما يثبته فعلا، والوقائع اليومية تشير إلى عكس هذا التصور، بل إنها تشير إلى أن المثقف هو صوت مؤسساتي من نوع ما حتى وإن بدا معارضا إلا أن المعارضة ذاتها هي مؤسسة نسقية تملك عيوبا مماثلة

لعيوب الرسمي والسلطوي الفعلي، وكثيرا ما يكون المعارض طاغية آخر لكنه خارج السلطة، وهذا يجعل الصراع صراعا بين فحول وليس تمثيلا شعبيا جماهيريا. وهو في الخطاب الثقافي مثله مثل ما هو في السياسة وفي الاجتماع حيث تتكشف الخطابات عن روح قمعية وعن ذاتية فحولية وتسلطية ترفض الآخر وتلغيه.

من هنا نقول إن أول علامات التغير الحديث هو سقوط فكرة أن المثقف ضمير الأمة وأنه يمثل الشعب بمعناه العريض، والشاهد الخطير على ذلك هو ما انكشف من أن المثقف لا يعرف اتجاهات الرأي العام، ولذا راح ينعي ذاته، وهذا الذي نقرأه من استنكار وامتعاض هو في الحقيقة نعي للذات. تلك الذات المثقفة التي كانت تسند لنفسها دورا قياديا تكشف لها أخيرا أنها لا تملكه، فصارت ترى أنها قد فقدت سلطتها ورمزيتها ولم تعد تملك الادعاء بالجماهيرية حينما صار المثقف يقارن أرقام مبيعات كتبه بأرقام توزيع الكاسيت الغنائي وبأرقام متابعي البرامج الفنية أو جماهير كرة القدم.

هذه مفارقة ليست جديدة ولكنها لم تكن مكشوفة من قبل، ولم يحدث قط في أي تاريخ بشري أن صار الفكر جماهيريا أو صار طالبوه بالملايين، ولكن الذي كان يحدث في السابق هو أن ملايين البشر كانت تمر على الحياة مرورا هامشيا غير مرصود ولا معلن وليس له ما يشير إليه، وفي المقابل كان أهل العلم والأدب ـ حسب مصطلح الكاريكاتير ـ هم وحدهم من يملك وسيلة للتعبير والتوصيل، وهم من يملك وسيلة لرد الفعل على ما كان يحدث، ومن هنا فإن الذاكرة البشرية لم تدون إلا فعل هؤلاء وتاريخ هؤلاء

لأن من عداهم لا يملكون تاريخا ولا لغة بسبب فقدانهم أية وسيلة للتعبير.

إن فقدان الوسيلة هو الشيء الذي قد حجب صوت الجماهير، ثم حينما تملكت الجماهير الوسيلة تمكنوا من الإعلان عن أنفسهم وعن آرائهم.

وهذا يعني أننا لسنا أمام انهيار للخطاب الثقافي المزعوم، وإنما نحن أمام ظهور أصوات لم تكن تظهر ولقد تكلمت هذه الأصوات بعد أن كانت خرساء ولقد قالت ما كانت تعتقده وتتصوره منذ الأصل، وهو ليس جديدا كرأي وتصور ولكنه كان غائبا ومغيبا ثم صار معلنا، وعبر إعلانه تكشف المخبوء وظهر أن الأدب لم يكن هو صوت الناس وأن الأديب لم يكن هو ضميرهم، وتبين أن للناس صوتا وضميرا ورأيا غير ما كنا نتصور.

ومن هنا فإن فقدان المثقف لدوره الريادي والقيادي إنما حدث لأن الناس صارت تقول رأيها مباشرة وتعبر عن ذوقها مباشرة، ولم يعد هناك مجال لمدع مهما كان شأنه بأن يدعي بأنه يعبر عن الناس.

ـ 3 ـ

الخصائص النسقية

إن كان ميرزوويف قد قال إن الأدب برجوازي والصورة ديموقراطية فإن هذا هو نقيض ما كان سائدا تقليديا، حيث كان الأدب هو الوسيلة الوحيدة لكي يعبر البشر عن بشريتهم، ولم يكن بوسع النساء أن يتكلمن عن مضمرهن في القديم إلا عبر الحكايات

من مثل ألف ليلة وليلة والحكايات الشعبية. وضيق مجال الوسيلة ضيق مجال التعبير وجعله عرضة للعبث والتحريف، كما حصل في ألف ليلة وليلة حيث كان الأصل فيها أنها حكاية نسوية ولكن تدوينها من قبل الرجال أحدث فيها تحريفا لمصلحة الخطاب الفحولي وضد الأنوثة ـ وهو ما رأيته وزعمته في كتابي المرأة واللغة عن تدوين الأنوثة، وكما وقفت عليه أيضا في كتاب (ثقافة الوهم) ـ.

وبما إن الخطاب المدون كان هو الوسيلة التعبيرية الوحيدة فقد كان الأدب هو المعبر الوحيد عن الناس، ولكن هذا حمل عيوبه الخاصة التي هي عيوب كل شيء غير منافس حيث طغت عليه النسقية وصار صورة للخطاب المهيمن مهما كانت صيغة هذه الهيمنة، وهي ليست سياسية في حال الأدب بقدر ما هي نسقية مؤسساتية غلبت عليها الفحولة والصوت الواحد سواء عند الفرد أو الجماعات النخبوية، ولقد كان الخطاب الثقافي نخبويا ولما يزل.

ومن هنا فإن ظهور الصورة بوصفها وسيلة للتعبير قد كسر الاحتكار الأدبي وظهرت للغة البشرية صيغ جديدة تضاف إلى الصيغ التقليدية. فالشفاهية صيغة أولى وهي صيغة عملية وإنسانية وحرة، ثم يأتي التدوين والكتابة لتكون صيغة تعبيرية راقية وقابلة للخلود والانتقال، لكنها نخبوية وتغلب عليها الفحولية، ثم جاءت الصورة لتكون صيغة لغوية جديدة تضاف إلى صيغة الشفاهية والكتابية اللتين أصبحتا صيغتين تقليديتين، وكل صيغة من هذه الصيغ تحمل معها خصائصها وتميزاتها التي تضاف إلى ما كان موجودا وتكشف عن ما كان غائبا وتعطي مجالا لمزيد من البشر للتعبير عن أنفسهم، والتغير الذي تحدثه الصورة بوصفها وسيلة للتعبير كبير وخطير، وهو ما أفرز

ردود الفعل الكبيرة مع التباكي على المجد الماضي، ولا شك أن الأدب قد فقد دوره الكبير الذي كان يتمتع به من قبل ولهذا نسمع هذا النعي المستمر للذات الأدبية التي صارت تعبيرا بورجوازيا وقد كانت تدعي الشعبية والجماهيرية. ولم يبق من فنون الأدب إلا ما هو قريب من فن الصورة والدرامية مثل الرواية والخطاب السردي عموما، والسرد خطاب كان سائدا زمن الشفاهية عبر الحكاية ويعود له المجد الآن مع ثقافة الصورة. وتتلاشى فنون قولية مثل الشعر لارتباطه الشديد بالنخبوية والفحولية[5].

ومما يجري هنا سوف نكشف خصائص (أو عيوب) الخطاب، وأخطرها هو مصطلح (ثقافي) في مقابل (التفاهي) وهما المصطلحان المستخدمان في عبارة الأديب المحتج، ولا بد من التأكيد هنا أن هذين المصطلحين والتمييز بينهما ليسا من إنتاج فرد واحد، بل هما خلاصة لما يتردد بين الأوساط الثقافية بكل تكويناتها حيث يقول الجميع بوجود ثقافة جادة، وأخرى دونية، ويرى الجميع أيضا أن زمننا هذا هو شاهد على انحسار الجاد وظهور الدوني، وهذا بالنسبة لهم كارثة ثقافية ودليل انحطاط وتقهقر.

والسؤال هنا هو: من يقرر هذه المصطلحات ومن يحدد الجاد والعبثي ويفترض الراقي والهابط....؟

إن الملحوظ هنا أن كل أصحاب صنعة يرون أن صنعتهم هي الفعل الجاد وفي المقابل فإن كل ما عداها هو عبثي وهابط. والأديب الذي تكلم بمصطلحي الثقافي والتفاهي هو شاعر حداثي

---

(5) وقفت على ذلك في كتابي (النقد الثقافي)، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 2001، الطبعة الثانية.

ومسرحي، وهذا يشير إلى أنه يرى الشعر بصيغته الحداثية ومعه المسرح هي الأعمال الجادة وهي ما يستحق صفة الثقافي، وأن ما عداها هو فعل تفاهي.

ولو تأملنا بما جرى في برنامج سوبر ستار لنقيس هذا بذاك للاحظنا أن البرنامج قام على أداء أغان عربية من أغنيات أم كلثوم ووديع الصافي وفيروز، وهذه أغان كلاسيكية لها صفة ثقافية راسخة، ولم يظهر في البرنامج أية أغنية مختلفة عن الذوق الموسيقي التقليدي، وأغاني أم كلتوم وفيروز لم تكن تعد من ضمن التافه والدوني بل إنها تحظى بقبول جماعي من كافة النخب الثقافية.

وبإزاء ذلك نجد أن كثيرا من ممثلي النخب الثقافية يحيلون إلى فنون الرياضة وخاصة كرة القدم على أنها علامة على التدهور الجماهيري وعزوف الشباب عن الثقافة بسبب تعلقهم بكرة القدم. ويضعون معها كل أنماط الفن الجديد وخاصة الفيديو كليب وأغاني الشباب، وهي كلها من المظاهر الاجتماعية الطاغية في حين تتراجع مبيعات الكتب خاصة كتب الشعر، وهي الكتب التي تحمل علامة ثقافية مهمة بإحالتها إلى فن يعد أهم فنون العربية وهو ديوان العرب وسجل ذاكرتها، وهذا يحمل لهؤلاء المثقفين مؤشرا على التراجع وضياع القيم.

والمغفول عنه هنا هو عما إذا كان الشعر يحمل فعلا قيما تستحق التمسك بها، أو لم نكشف من قبل أن الشعرنة كانت علة نسقية في الثقافة العربية أفرزت النموذج الفحولي الذاتي والمتسلط وأسست لخطاب مجازي يعتمد على المبالغة والكذب وتغليب القول على الفعل وأسست لحالة من التواطؤ التاريخي بين السلطوي

والثقافي، وصار هذا كله نسقا ذهنيا جرى احتذاؤه سياسيا واجتماعيا ومسلكيا وصبغ النسق الذهني العربي كله بصبغة الشعرنة، وهو أمر قلناه من قبل في كتاب النقد الثقافي ونشير إليه هنا لنتساءل بجد عما إذا كان تراجع الشعر في ثقافتنا هو علامة تدهور...؟ ونتساءل عما إذا كان زمن الشعرنة زمنا مجيدا وحضاريا...؟

وإنه لمن الصعب على أي مدافع عن الثقافة الرسمية أن يبرهن على جدوى كثير من الخطاب الشعري التقليدي خاصة الفخر والمديح والهجاء ـ ومعه كثير من الحداثي أيضا ـ، ولقد ظللنا زمنا نغمض عيوننا عن كشف عيوب خطابنا المتشعرن، وهي حالة من العمى الثقافي المزمن في نقص نقد الذات ونقد الخطاب الثقافي وكشف عيوبه.

ولن نغفل هنا عن دور النسق في الدفاع عن نفسه وعن كون المتحدثين عن الانهيار الثقافي إنما هم يدافعون عن نسق قديم صاروا يرون تلاشيه فشحذوا هممهم كحراس للثقافة ليدافعوا عن القديم السائد ويحاولوا إدامة مجده وسيادته، ولم يتبينوا المتغيرات الكبيرة في الوسائل وهي متغيرات سمحت لأناس كانوا مهمشين وهم الآن يملكون وسيلة للتعبير عن أنفسهم، وهؤلاء في الغالب لم يكونوا من جمهور الشعر ومستهلكيه، ولكنهم كانوا صامتين وغير محسوسين في السابق وصاروا الآن أهل أصوات، والملايين الذين تابعوا برنامج سوبر ستار لم يكونوا من جماهير كتب الشعر، ولم يحدث للشعر أن استقطب الملايين في موقف واحد، ومن هنا فإن المقارنة ليست في محلها، وبما إن المقارنة هنا غير واردة فإن هذا يعني أن ثنائية الثقافي والتفاهي هي ثنائية رمزية وليست واقعية، وهي ترمز إلى

حرب باردة تقع بين نسقين ثقافيين اكتشف أحدهما فجأة أنه لا يمثل الجماهير وقد كانت هذه هي دعواه من قبل، وبسبب هذا الاكتشاف الخطير فعلا جاءت هذه الدعوات الهجائية لتسخر من الطارئ وتقلل من شأنه، هذه آلية نسقية قديمة. والتاريخ كله يشهد أن النسق القديم يتوسل بوسائل عدة لمحاربة الطارئ، وأولها هي التقليل من شأن الطارئ واعتباره ضارا ودخيلا وغير أصيل وأنه خطر وجودي على الأمة. وهذه كلها حيل نسقية تعبر عن نفسها بصيغ متعددة وبواسطة أسماء متنوعة، وترتفع مع كل حالة تغير كبرى في أي ثقافة إنسانية، والتاريخ كله أمثلة على ذلك، والحملة التي صارت في العالم العربي على الحداثة هي إياها ما يتكرر اليوم في الحملة على الثقافة الجديدة وقد وصفت الحداثة بالتفاهة والخطر وفساد الذوق، قال ذلك كل من سميناهم وقتها بالمحافظين المتحجرين والتقليديين المنغلقين، وهي صفات نسقية تأتي في كل حالة صراع، ولن يسلم منها الرافضون هذه المرة.

ـ 4 ـ

التأويل بوصفه خطابا في الانحياز

إن التحول الضخم في ثقافة الصورة قد تبعه ظهور لفئات بشرية لا تحصى ممن صاروا يستهلكون الثقافة عبر الصورة وممن ارتفعت أصواتهم في التعبير عن رؤيتهم، وقد كانوا من قبل لا يملكون وسيلة للتعبير وكانت النخب الثقافية هي وحدها من يملك اللغة ومن يملك تفسير الأحداث وصياغتها تبعا لذلك. لقد تولدت الآن أجيال لا تحصى من البشر ممن صاروا يشاركون في تفسير

الأحداث ويستهلكونها مباشرة، وهذا أمر يكشف عن آليات الثقافة في تمثيل نفسها عبر تفسيرات الناس للصور التي يشاهدونها، ولقد أشرنا في الفصل الأول عن فكرة الشيطان الذي انتفخ وخدع رواد الفضاء فهبطوا على ظهره ظنا منهم أنه القمر، وهي فكرة تحمل نوعا من التأويل لحدث عالمي كان يمثل صورة من أخطر وأبلغ الصور الثقافية في القرن العشرين حين هبط نيل آرمسترونج على القمر، ونحن في هذا المثال على مشهد ثقافي بشري في تأويل الصورة وتفسير الحدث ـ كما شرحنا هناك ـ. والقضية تأتي من التأكيد على أن الصورة قادرة على تحفيز القدرات التأويلية لدى المشاهد، والمشاهد سيغير من حيادية الصورة عبر المزاوجة بينها وبين مخزونه الثقافي والوجداني، ومهما بلغت الصورة من فنية وحرفية فإن عنصري الإخراج والمونتاج هما عنصران مهمان ليس في صناعة الصورة فحسب بل في تأويلها أيضا. ولقد شهدت قصة واقعية تدل على فعل الصورة وعلى عمليات الاستهلاك والتأويل، حيث رأيت طفلا عربيا كان يتكلم مع والده ويقول له إنه لا يحب الأرابيانز ولا الألمان، وهو يحيل إلى الكلمة الإنجليزية Arabians والتي تشير إلى العرب أو الأعراب، وحينما استنكر أبوه هذا القول منه وقال له إننا نحن أرابيانز، رد الولد رافضا وقال: لا لا.. نحن عرب. وقعت هذه القصة في بريطانيا عام 1975، وكان الحديث بين الولد وأبيه باللغة الإنجليزية وقد استغرق الأمر وقتا لكي نكتشف أنا ووالد الطفل أن الفتى قد تأثر من مشاهداته للأفلام التلفزيونية وأن هذه الأفلام طبعت في ذهن الفتى صورا سلبية عن الأرابينانز والألمان، وتصور الولد أن الأرابيانز جنس بشري آخر

غير العرب، وترسخت الصورة في ذهنه، وهي بكل تأكيد قد ترسخت في أذهان كل الأطفال من سن هذا الولد ممن كانوا يشاهدون أفلام الكرتون التي تعرض في التلفزيون البريطاني في ذلك الوقت. وبمقدار ما نأخذ من هذه القصة عن سلطة الصورة كمادة صانعة للتصور إلا أننا أيضا سنأخذ بالوجه الآخر لما يحدث في الذهن البشري مع ما يستهلكه من صور، حيث يحضر المخزون الثقافي ليدخل في مبارزة حية وذهنية في التعامل مع الصور المستهلكة، وأول ذلك أن الصورة تأتي خلوا من التأويل، وهذا فارق جوهري بين الصورة والكلمة المكتوبة، حيث لا تستطيع الكلمة أن تنفصل عن مرجعيتها الثقافية، وكل شفرة ترتبط بالضرورة مع سياق يخصها ويشكل إحالتها المرجعية، ولقد عرفنا من عناصر الرسالة الستة أن المرسل والمرسل إليه والرسالة ترتبط بالضرورة مع عناصر السياق والشفرة وأداة الاتصال لكي تكتمل عناصر الإرسال، وهذا يفرض تأويلا مصاحبا للنص المكتوب بالضرورة ولا وجود لنص محايد بما إن النص كتلة مركبة من تلك العناصر مجتمعة. وفي مقابل ذلك ستأتي الصورة المتلفزة والسينمائية ومعها قدرات خاصة في الاستقلال عن الكلمة وعدم الحاجة إليها ولقد حدث هذا في زمن السينما الصامتة مع شارلي شابلن، وهو يحدث الآن مع وجود زر كابس في جهاز التحكم التلفزيوني يخرس الكلام ويترك الصورة وحدها تتحرك.

هذه خاصية دلالية للصورة تجعلها حرة ومستقلة عن أي سلطة تأويلية سابقة، ومن هنا فإن سلطة التأويل متروكة للمتلقي، ولذا تغير مفعول الصورة عند الطفل العربي وتصوره عن الأرابيانز بمجرد أن

أدخل الصورة في عملية تأويل ثقافي ناسخ. وهذا الطفل تحول من مستهلك سلبي للصورة إلى مؤول منحاز ضدها بعد أن تكشفت له الصورة بما إنها تعبر عن قيمة ثقافية مضادة. وما حدث في ذهن الفتى العربي هو مقارنات بين صورتين هما عنده صورة العرب التي يعرفها وصورة الأرابيانز التي اكتسبها من التفلزيون، ولقد تولت إحدى الصورتين نسخ الأخرى وإلغاء مفعولها، والتي تولت ذلك هي الصورة الأكثر جذرية في تمثيل الهوية الجوهرية للمشاهد، وهي حرب صور ينتصر فيها الأكثر جذرية.

على أن الشائع ثقافيا هو الظن بأن الناس تتلقى الصور بسلبية وأنهم يتعرضون لعمليات مسخ ذهني وتنميط عقلي وذوقي غير مسيطر عليه، وهذا زعم غير صحيح والدراسات تثبت عكسه[6].

إن ثقافة الصورة وما تحدثه من أثر جليل في حياة البشر اليوم لهي دلالة قوية على قدرة العقل البشري على الاستقلال والتمييز، وهذا ينفي الظن بعكس ذلك، وهاهي الثقافة البشرية أمامنا كنص مفتوح وواضح المعالم، ولو أخذنا صورة أمريكا في الذهن البشري كله لوجدنا أنها محبوبة / مكروهة، وهذه نتيجة مباشرة لفعل الصور من جهة وفعل التأويل من جهة ثانية.

وليس من شك أن أمريكا هي سيدة الثقافة البصرية وهي الوطن الأكبر للصورة كإنتاج وكثقافة وكاستهلاك أيضا، والعالم كله من حول أمريكا هو مضمار عريض للاستقبال، ولكن هل هو استقبال

---

(6) انظر: Storey: What is cultural studies 240 Arnold. London 1996.

سلبي يؤدي إلى أمركة العالم ثقافيا وذوقيا وعقليا. . .؟ إن الأمر يكشف عن غير ذلك، ولنأخذ فكرة أمريكا المحبوبة المكروهة، ولنتمعن بهذه الثنائية الواقعية بوصفها علامة على ثقافة الصورة في زمن الصورة، إن ما يحبه الناس في أمريكا هو بالضبط ما يحبونه في أنفسهم، من مثل المتعة والمنافسة ومن مثل معاني الجنس والعنف والمال، ومن مثل معاني الحرية وانتصار الإرادة البشرية، وهذه كلها معاني إنسانية مشتركة، ولئن مثلتها الثقافة الأمريكية في الأفلام والمسلسلات وبدت وكأنما هي منتجات أمريكية فإننا بالتأمل البسيط سندرك أن هذا كله هو نازع بشري نحو هذه القيم جيدها ورديئها وليست ألف ليلة وليلة والروض العاطر وقصص عنترة وملاحم اليونان والفرس ليست سوى خلاصات لمثل هذه القيم، وبالتالي فإن ما هو في الأفلام ليس سوى النسق البشري مترجما إلى الصورة بعد أن كان في الكلمة وفي المضمر السري للرغبات البشرية.

ولو رجعنا إلى قصة الطفل العربي مع أفلام الكرتون فإننا لن نعجز عن التذكر أن تلك الصور إنما عملت في مجتمع إنجليزي كانت صورة العربي عنده هي إياها منذ قرون سحيقة ولم تكن الأفلام سوى تعبير عن معنى عريق هو موجود في الفيلم وفي خارجه ومن قبله ومن بعده. ومن هنا فإن الصورة الكرتونية هي استجابة لوازع نسقي مغروس ومثبت وليست من صنع الصورة ذاتها ولكنها ناتج تأويلي يستند إلى مضمر نسقي عريق.

وإذا رجعنا إلى ثنائية المحبوبة المكروهة كخلاصة لأمريكا فإننا سنجد أن ما هو محبوب في أمريكا هو ما نراه بشريا كليا وخلاصة نسقية للبشر بخيرهم وشرهم، أما ما هو مكروه فهو ما يمس الفروق

القومية والدينية والثقافة الذاتية بين الناس وأمريكا، وكلما جاء ما هو نقيض هذه المسلمات القومية تحركت أحاسيس الرفض وبدأت المعارضة. ونحن نرى أن كل ما فعلته أمريكا وما ستفعله لم يحمل الناس على التخلي عن حقوقهم الإنسانية والعقلية، وهذه مظاهرات الشباب في أوربا ضد الحرب في العراق عام 2003، ومن قبلها مظاهرات سياتل 2000 وما جرى بعدها في كل عواصم العالم ضد الفحولية الاقتصادية للقوى المهيمنة. وكذا ما أثبتته استطلاعات الرأي العام العربي عن موقف العرب من أمريكا وهي محبوبة / مكروهة عندهم جميعا.

إن أمريكا نفسها صورة كبيرة وعميقة وقد كانت في التخيل الذهني للبشر قديما حينما كان الخيال الأدبي والأسطوري يحلم بجزيرة مفقودة فيها الذهب والنساء والمال والحرية، ثم صارت أمريكا واقعا فعليا لهذه الأحلام حيث وجد كولومبوس الذهب والجواري والحرية، ومن بعده جاءت جيوش المهاجرين طلبا لهذا كله ومزيد منه، ثم جاءت هوليوود لتقدم للناس ما يحلمون به في صورة نابضة ومغرية ومتوهجة، وهذا كله صياغة لحلم بشري يعيش في مضمر كل إنسان، وهذا هو المحبوب ولن يكون ذلك استلابا لأنه نسق بشري، وإذا كانت الدراسات تشير إلى أن معاني العنف والجنس وحب المال وانتصار القوة هي الدلالات المسيطرة على خطاب الصورة المنتجة سينمائيا وتلفزيونيا[7] فإن هذا ليس ابتكارا حديثا ولكنه نسق بشري عريق ومتحكم وشيوعه هو علامة على

---

(7) انظر: D. Kellner: Media Culture 38 216 Routledge. London 1995.

رسوخ الأنساق وعالميتها. بينما في المقابل تأتي عمليات تأويل بشري لكل صورة منتجة وتأتي المعارضة لكل ما هو محلي وقومي وديني. وهذا يجعلنا نقول إن الصورة وسيلة ثقافية يبدأ بها الخطاب ويكتمل هذا الخطاب مع عمليات التأويل الذي هو خطاب منحاز بالضرورة فيقبل المتلقي ما يوافق أنساقه المضمرة ويعارض ما يخالف ما في ضميره من ثقافة مترسخة. ولذا فإننا نشهد صراعا حيا للأنساق وهو صراع قديم لكنه هذه المرة اتسع ليشمل فئات عريضة من البشر، ثم إنه صار يملك وسيلة للتعبير عن ذاته وهذا هو الجديد في الأمر حيث صار بمقدور كل إنسان أن يكشف عن رأيه دون رقيب أو حدود. وهذه لحظة ثقافية مهمة من أجل كشف الذات البشرية ومخبوئها الثقافي الفطري، ولم يك ذلك متاحا من قبل وكنا نعتمد على الأدب لكشف ذلك مع ما فيه من نخبوية ومجازية وتصنع لخطاب متخيل وغير واقعي، بينما خطاب الصورة هو خطاب واقعي وكاشف نسقي بما إنه مجاز كلي وتورية ثقافية وليست بلاغية.

ـ 5 ـ

المحبوب / المكروه

يتحرك النسق الثقافي ـ كما هي سيرته الثابتة[8] ـ على مستويين أحدهما واع والآخر مضمر ويكون المضمر دائما نقيضا وناسخا للواعي، وهو مضمر إلى درجة أن منتج النص لا يعي ولا يدرك هذا التناقض، ويتأسس من ذلك ما نسميه بالعمى الثقافي، وفي حالتنا مع

---

(8) انظر ما ورد عن مفهوم النسق وتعريفه وشروطه: النقد الثقافي، الفصل الثاني.

المتغير الثقافي الذي تحدثه ثقافة الصورة فإننا على مشهد من حركة النسق وكيف يسخر حراسه ويحركهم في فعل محبوك.

والأمر يبدأ من أن ثقافة الصورة قد فتحت مجالا تعبيريا عريضا لفئات بشرية واسعة لكي تفصح عن نفسها، وهو ما لم يحدث من قبل، ومن ثم قامت معركة نسقية بين النخبة التي كانت تحتكر حقوق التعبير في السابق، وبين هذه الفئات بوصفها طارئا ثقافيا أو هي ثورة طبقية داخل النسيج الثقافي. ومعالم هذه المعركة تأخذ أبعادا ثلاثة هي:

أ ـ انكشاف التناقض النسقي بين المعلن والخاص، ولو نظرنا في شأن المقالات التي كتبت ضد برنامج (سوبر ستار) للاحظنا أن كل الذين تحدثوا ضده كانوا قد شاهدوه فعلا وكلماتهم تدل على مشاهدة عميقة للبرنامج، والمشاهدة تعني المتعة والقبول، فهم قد قبلوا البرنامج على المستوى الشخصي، ولكنهم يرفضونه في العلن، وهذه مسألة لا تخص هذا البرنامج، ولكنها خاصية نسقية تقوم على افتراض غير معلن في أن للذات حقا خاصا وفي مقابل ذلك فإن على الذات واجبا عاما، وهناك فروق بين الخاص والعام، حيث تمارس الذات في خصوصها كل أنواع المتع وتتسامح مع نفسها في ذلك، ولكنها تمنع ذلك عن غيرها وتعلن الرفض له وتقبحه في نفوس الآخرين، وهذا شكل من أشكال حركة النسق منذ القدم، يتجلى لدى النخب الاجتماعية والسياسية والثقافية التي يكون مطلوبا منها أن تكون ذات دور قيادي أخلاقي واجتماعي، ومن هنا يأتي تعريفها للأخلاق ليكون تعريفا مؤسساتيا يفصل بين أنواع المتع فيبيح بعضها ويحرم البعض الآخر، وفي الوقت ذاته يسمح لنفسه بما لا يسمح به

لغيره، وهذا تاريخ طويل يأخذ صورا متنوعة ويكرر نفسه في صيغ متعددة، ولكنه كله يأتي من مصدر نسقي واحد، حيث يتجاور المعلن مع المضمر ولكن في حالة تضاد وتناقض.

ب ـ الطبقية الذوقية، في المعركة حول هذا البرنامج تتجلى صورة الصراع الذوقي، وهو صراع يقوم على أساس طبقي صارخ، فالنخبة من الكتاب المعارضين لهذه الموجة الشبابية إنما يركنون في ذلك إلى تعريف خاص بهم لمفهوم الذوق، وما طابق تعريفهم صار راقيا وثقافيا، وما خالفه صار تفاهيا ودونيا، وهذه طبقية فحولية مترسخة في كل الثقافات، ومن شأنها دائما رفض الطارئ والجديد والشبابي، بما إنه مخالف للقياس الذوقي المؤسساتي، وهو يتحول بالتالي إلى رفض الآخر وحرمانه من حقه في التعبير عن ذاته وفي ممارسة ذائقته الخاصة. وهذا يتكامل مع سابقه في تكوين طبقية فحولية تشكل سورا من الحراسة يحمي قلعة الثقافة من الغزاة.

ج ـ تأتي فكرة الغزو الثقافي والغزو الذوقي بوصفها مؤشرا على تخوف نسقي هدفه حماية القلعة الثقافية باستخدامه لمصطلح عسكري، وبتهويله للخطر وبوصف الطارئ بالأجنبي وغير الوطني، ولو استعرضنا أقوال الصحف حول ذلك البرنامج لرأينا الهول والذعر في لغة المعارضين، حيث جرت الإحالة إلى إسرائيل مرارا، ونشرت أخبار عن فرح الإسرائيليين بهذا البرنامج وعن كون البرنامج من صنع بعض المخابرات المعادية، وبجانب ذلك نرى مقالات تنعى على الأمة شبابها وتلوم على صرف الأموال لمثل هذا بدلا من صرفها على معركة التحرير، كما جاءت مواقف حزبية ونقابية تطالب بمحاكمة من هم وراء هذا البرنامج، وجاءت بعض جهات قالت

بتحريم الطرب، وكثرت المقالات التي تنعي الأمة للتاريخ وترى نهاية كل شيء جاد وحقيقي وأصالي[9].

هذه كلها لغة في التحريم يتساوى فيها العلماني مع الأصولي وهي تصدر من كل أنواع الطيف الثقافي.

وفي مقابل هذا كله نجد وحدة وجدانية عجيبة وطريفة بين السياسي والشعبي، حيث جرى احتفال بالبرنامج تسارع إليه الملوك ورؤساء الدول مثلما هبت الجماهير إليه، وهذا تلاق نادر ما بين الشعبي والحكومي، وبإزائه رفض ثقافي، ولنا هنا أن نتصور الثقافة بوصفها كلا واحدا وليس بوصفها أجزاء متعارضة، وذلك حينما نتصور النسق يعبر عن نفسه بواسطة فئات تمثله، وطرف منها يمثل المتعة الحرة والآخر يمثل الطبقية الثقافية في تبادل وقتي للأدوار،

(9) امتلأت الصحف بالتعليقات على برنامج سوبر ستار ولأسابيع متعددة بعد إعلان النتائج، ومن الأمثلة على ذلك: سوبر ستار خراب بيوت، الحياة 9/ 9/ 2003، إسرائيل ترحب ببرنامج سوبر ستار، الوطن 2/ 9/ 2003، مساجلات واستجواب في البرلمان الأردني حول سوبر ستار، الحياة 24/ 8/ 2003، سياسي لبناني يقول: سوبر ستار عمل لتمزيق العرب، الوطن 20/ 8/ 2003، وفي المقابل نقرأ عناوين مع البرنامج منها: سوبر ستار توظيف للمشاعر الوطنية، الحياة 22/ 8/ 2003، وسبعة عشر مليون سعودي شاهدوا البرنامج، الوطن 2/ 9/ 2003، المشاركة السورية في البرنامج تعود إلى بلدها بطلة قومية، الحياة 26/ 8/ 2003، بيانات التحريم والقنابل الصوتية لم تمنع جمهور صيدا من الاحتفال والتصفيق مع نجوم سوبر ستار، الحياة 27/ 8/ 2003، وهذه عينة على ما كان يكتب في الصحف العربية كلها بلا استثناء، وهي شيء قليل مقارنة بما كانت تبثه القنوات التلفزيونية بنقل مباشر من بيروت والأردن ودمشق حول تجمهر الناس في الشوارع واحتفالهم بالرقص وإطلاق الرصاص في الهواء في حالة الفوز، وعن حالات الإغماء والحزن العميق في حالة الإخفاق، وهذا كله من سيمولوجيا الصورة وتأويل الناس لحدث فني بما إنه تعبير عمومي ووجداني.

وإن حدث اتحاد بين الشعبي والحكومي هذه المرة فإنه لا يمثل تحولا جذريا بقدر ما هو توافق ظرفي.

إننا أمام مشهد من مشاهد الثقافة وهي تحرك عناصرها مثل تحريك لاعب الشطرنج للعبته، ولكن هذا لا يعني اختفاء الصدق والجدية فيما حدث، كما أنه لا يعني خصوصية هذا البرنامج بما صار، وإنما الذي يعنيه أننا أمام موقعة هي واحدة من مواقع ملحمية غير نهائية في تصارع الأنساق، وهي معركة صارت اليوم حول برنامج تلفزيوني، وهي في حقيقتها تكرار لمعارك من قبل في صيغ أخرى وستحدث أيضا في صور وصيغ أخرى.

والذي يهمنا هنا من كشف خصائص هذه المعركة تحديدا هو تبين معالم التغير الضخم الذي أصاب وسائل التعبير حيث إن تغير الوسيلة قد أحدث تغيرا جذريا في الخطاب نفسه مذ ظهرت عناصر جديدة كانت مهمشة من قبل، وصارت هذه عنصرا إضافيا في الأطراف المتصارعة.

هذا من جانب، أما الجانب الآخر فهو فيما تكشفه هذه التغيرات من تراجع لدور النخبة، وحلول عناصر جديدة تتولى قيادة التغيير والتأثير، ومن علامات هذا التحول هو ما صرنا نراه في خطاب المثقفين (التقليديين. . !؟) من نعي لأنفسهم عبر تصويرهم ما يحدث بأنه تفاهي ودوني، موحين بذلك أن خطابهم الخاص هو الجدي والذوقي والراقي، في نغمة فحولية طبقية واضحة في لهجة دفاعية تنطلق من حراس الثقافة وحماة القلعة القديمة، وهم لا يعون هذا بما إنهم يحملون دعوى الحداثة والتنوير، ولكنهم مع دعواهم هذه فإنهم ظهروا ضد الشعبي والجماهيري، وما هو أقسى من ذلك

كله أن نتائج البرنامج كانت بناء على تصويت حر وذاتي، ومن هنا يظهر الرفض الثقافي وكأنما هو رفض لنتائج انتخابات حرة، وفي ذلك مفارقة ثقافية خطيرة تكشف عن ما سميناه بالعمى الثقافي، ونحن نعرف أن الرفض لم يكن لفظيا ولكنه تجاوز ذلك لكي يطالب بالمنع والحجر وحجز الأموال وتحريم الطرب ونسبة ذلك للعدو وللغزو الاستعماري، وكل هذه صيغ جاءت من المعجم الفحولي في رفضه للآخر والمهمش وتعاليه وإلغائه لما خالفه.

إننا أمام مشهد ثقافي تحدثه الصورة بوصفها خطابا جديدا له خصائصه ومتغيراته وله توابعه الفنية والبشرية، وكل حالة رفض له هي كاشف نسقي وهي بالتالي مادة للتعرف على الذات المثقفة والشخصية الثقافية والتعرف على عيوبها الخطابية والنسقية.

وتأتي ثنائية المشاهدة والتأويل بوصفها خاصية تحل محل القراءة والتفسير، وتكشف عمليات التأويل للصورة التلفزيونية أننا في حالة استقبال نقدية تتجلى فيها مواقف الرفض مثلما تتحقق مواقف القبول، وتحدث عبرها ثنائية المحبوب المكروه بواسطة فعل التأويل حيث تتحول المادة المشاهدة إلى مادة للتأويل، وهذا استقبال غير سلبي، والحق أن الزعم بأن الجمهور يستقبل ويستهلك الصور التلفزيونية بسلبية وتسليم طوعي، الحق أن ذلك هو لغة نسقية تسعى إلى تجهيل الناس من أجل الاحتفاظ بقيادتها لهم وبوصايتها عليهم، وهي تسلب منهم صفات المقدرة العقلية والذوقية وتلك علامات على الفكر الفحولي المتعالي الذي يمنح نفسه قدرات خاصة لا يراها لغيره، وهي مسعى لاحتكار الدور والقيادة، ولقد ضربنا أمثلة في المبحث السابق تؤكد على قدرة الجماهير على التميز وتؤكد على أن

ما يحبه الناس ويندمجون فيه مع التلفزيون هو ما يوافق أهواءهم المكبوتة، وهي أهواء نسقية عريقة، ومهما قلنا عن خطاب العنف والجنس وحب المال والموضة فإننا سنعود ونقول إن هذه ليست مخترعات تلفزيونية ولكنها أنساق ثقافية موجودة في التراث العالمي كله وهي أقدم من التاريخ نفسه، بل إنها مسؤولة عن صناعة معظم أحداث التاريخ، وتقبل الناس لها إنما هو صادر عن كونها رغبات نسقية بشرية ومحاربتها تكون بكشفها والإعلان عنها، على أن كل ما فعلته وتفعله الفلسفة لم تمنع أمريكا من استعمال أخطر القنابل وأسحلة الدمار الكلي ضد مخالفيها، وهذا نسق قديم لا بد أن نحاربه عبر كشفه وفضحه وكشف نتائجه وليس عبر حجبه، كما أن المتعة البشرية في حق التذوق الحر لا تحارب برفضها وإنما هي تحتاج منا لفهم وتحليل. ولذا فإن ثقافة الصورة اليوم تقوم بما إنها نص ملحمي جديد يتحدى كل قوانين اللعبة النصوصية القديمة ويتطلب منا خطابا نقديا يتوافق معه.

وأخيرا أشير إلى أن معادلة الثقافي/ التفاهي تدخل في ثنائية أخرى هي ثنائية: نخبوي/ شعبي، وكل ما هو شعبي في يوم من الأيام قد يتحول في يوم آخر ليكون نخبويا، بل إن ذلك مصير محتوم في كثير من الأمور، ولسوف يجري تبادل عجيب للأدوار بين حالة شعبية تصبح نخبوية، ومثال على هذا نجده في أغاني أم كلثوم التي كانت شعبية عارمة ثم صارت نخبوية كلاسيكية، ولكن مسلسل أم كلثوم الذي عرض في شهر رمضان عام 1422 (2002) قد حول أم كلثوم إلى دراما شعبية وحبب فيها كل فئات المجتمع وعرضته معظم الفضائيات العربية وجرت إعادته مرات ومرات وكان بالغ الأثر والعمومية،

وهكذا تمر أم كلثوم بموجات من الشعبية والنخبوية المتبادلة، وهذا أمر سيجري لكل صورة عمومية وسيأتي يوم يصف فيه الناس برنامج سوبر ستار عام 2003 بأنه برنامج ذوق ورقي ويحكم به ضد ما يأتي زعما بأن ذاك رقي والأخير تدن، وهي لعبة ثقافية مستديمة.

الفصل الثالث

الخوف من الصورة

« يترك اثنان من الجنود الحاجز ويتجهان إلينا،

يشرعان بندقية ال (إم 16) إلى رؤوسنا ويصرخون بالإنجليزية:

□ لا تصوير: أعطنا الكاميرا، أنت...: لا تصوير.

□ لا نرى لافتة تقول ممنوع التصوير.

□ الكل يعلم، أعطني الكاميرا، أستطيع أن أطلق عليك النار، أنت.. اسمع: لا تصورني.

□ إننا نصور الناس.

□ أنت تصورني، أستطيع أن أطلق عليك النار.

□ ماالمشكلة، أتخجل مما تقوم به، وأين الأمر العسكري الذي يمنع التصوير. هذا هو طوني، صديقنا الفلسطيني الذي اصطحبنا إلى هنا، وهو يعمل مع وكالة أنباء عالمية ويحمل جوازا أمريكيا.

□ لا أحتاج أمرا، أستطيع أن أقتلك، هذا كل الأمر الذي أحتاجه.

□ أرني الأمر العسكري.

□ هذه إسرائيل، وأنا أفعل ما يحلو لي وأستطيع أن أقتلك، أنا هنا أفعل ما يحلو لي.

□ نحن لسنا في إسرائيل، نحن هنا في الضفة الغربية.

□ الضفة...! ما هذه الضفة..!

يستدير الجندي إلى زميله متسائلا، يحاول ابني أن يتدخّل في الحديث فأدوس على قدمه لأمنعه»[1]

ـ 1 ـ

الصورة تخيف لأنها تفضح وتكشف، وفي الحوار السابق علامة على هذا الخوف / الفضح، وهناك نسق ثقافي قديم ومتجذر ينم عن خوف أسطوري من الصورة وحينما قررت أمريكا منع قناة العربية[2] من تغطية الأحداث في العراق فقد كانت بهذا تستدعي ذاكرة ثقافية قديمة تخاف من الصورة أو تحرمها، فالصورة كشف وفضح، وقد جرى لبعض المكتشفين في مجاهل أفريقيا أن عانوا معاناة شديدة مع بعض القبائل لأنهم كانوا يهربون من الكاميرا ويرون أن أخذ الصورة يسحب معه الروح ويموت الإنسان بمجرد انتقاله إلى داخل الصندوق الأسود الذي هو آلة التصوير، وكذلك كانت بداية شعر الهجاء حيث كان الشاعر يلبس لباسا سحريا ويتصور في صورة وحش أو عفريت ثم يبدأ في هجاء خصمه من أجل سلب روح العدو وإيقاع السحر عليه[3].

---

(1) هذا حوار صار بين الروائية العربية (البريطانية) أهداف سويف في زيارة إنسانية لها ولابنها إلى فلسطين المحتلة حيث منعها الجنود الإسرائيليون من أخذ الصور، ونشر التحقيق عن هذه الرحلة في جريدة الجارديان الإنجليزية ثم نشر في جريدة الحياة 11/ 12/ 2003.

(2) حدث هذا بعد تصاعد المقاومة في بغداد في شهر رمضان 1424 (نوفمبر 2003). وبعد بث كلمة لصدام حسين في التوقيت نفسه.

(3) بروكلمان: تاريخ الأدب العربي 1 / 44 ت. عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، 1968.

وإذا ما تذكرنا قصص تحريم الصور وتحريم التفلزيون وهي أشياء صدرت فيها بعض الفتاوى ثم قرنا ذلك بتحريم أمريكا التقاط الصور لحرب العراق وتحريم إسرائيل تصوير مداهماتها لبيوت الفلسطينيين وتقليع أشجار الزيتون، إذا قرنا ذلك بذلك فإننا سنستدعي الخوف الأسطوري من الصورة بوصفها كشفا وتعرية وإذا دخل الحدث في الصندوق الأسود فإنه في حكم المسحور والمسيطر عليه، ولهذا يتوسل الذهن البشري بوسائل متنوعة للتعبير عن خوفه القديم من الصورة.

وفي السعودية ظهرت فتوى بتحريم مسلسل (طاش ما طاش) وهو برنامج كوميدي يعرض في ليالي رمضان، ويقوم على التقليد الساخر وعلى تمثيل الأفعال الاجتماعية بصورة هزلية تجمع بين المتعة والنقد، وله شعبية عريضة وجمهور كبير وفيه جرأة وذكاء ويعتمد على الصورة والإخراج في عرض قضاياه، ولقد جاءت الفتوى بتحريمه موقعة من أربعة علماء[4] وفي حيثياتها أن المسلسل:

1 ـ يقوم على السخرية بأهل الخير وإلصاق المعايب بهم.

2 ـ خروج المرأة مع الرجال الأجانب وفي هذا اختلاط وتبرج وخضوع بالقول. مع قيادة المرأة للسيارة والسفر إلى بلاد الأجانب مما هو موجود في أحداث المسلسل.

3 ـ إثارته للشهوات في مشاهد تقتل الحياء والعفة.

4 ـ القيام بأعمال فيها سخرية كالتزيي باللحى المصطنعة.

---

(4) الفتوى تحمل الرقم 21685 والتاريخ 7/ 9/ 1421 من رئاسة إدارة البحوث والإفتاء. ويجري توزيعها في المساجد في شهر رمضان، زمن عرض المسلسل.

5 ـ السخرية بلهجات بعض المناطق والاستهزاء ببعض عاداتهم.

وبناء على هذا رأى العلماء الأربعة تحريم مشاهدة هذا المسلسل وتحريم إنتاجه. وهذا تفسير لما تفعله الصورة بوصفها أداة كشف وتعرية من حيث إنها تثير وتسخر وتفضح وتعيد إنتاج الحدث الاجتماعي بإخراج فني منتقى ومكثف، ولذا فإن الذات المستورة تصبح مفضوحة. ومثل ذلك كان تحريم أو منع أمريكا للصور المتلفزة وإغلاق مكاتب قناة العربية في بغداد لأنها كما قال المتحدث باسم وزارة الخارجية الأمريكية تتكلم باللغة العربية وتبث خطب صدام حسين وتنشر تصريحاته (وقد كان وقتها مختفيا) فيسمع أنصاره التوجيهات وينفذون الأوامر، ومن قبل ذلك قتل أحد المصورين في بغداد وهو يصور الأحداث وقد قيل وقتها أن الرصاص كان أمريكيا مثلما حجزوا مصور قناة الجزيرة عددا من المرات وهو يصور الأحداث، وقد قتل في فلسطين عدد من المصورين والصحفيين ومنع عدد آخر من قبل القوات الإسرائيلية.

كل ذلك خوف تقليدي مغروس في النفس البشرية من الصورة. ولكن البشرية تظل تنتج الصور وتستعملها ليس للمتعة فحسب ولكن أيضا لتخويف الأعداء وإنتاج حال من الرعب، فالصورة تؤدي وظائف متعددة مثلما كان الشعر يؤدي في زمن الشفاهية الثقافية وفي مرحلة احتكار الكتابة لوسائل التعبير، أما وقد جاء زمن الصورة فإن ذلك يمثل مرحلة جديدة من حيث وسيلة التعبير ولكن الثقافة الجديدة تظل تتحرك حسب دواعي النسق القديم، ولقد كانوا في

السابق يمنعون الشاعر المعادي من أن يقول الشعر، وقد ربطوا لسان عبد يغوث الحارثي بخيط نعل ليمنعوه من التلفظ بشعره[5]، مثلما يمنعون الصورة الآن عن خصومهم ويسمحون بها لأنفسهم.

الصورة محبوبة مكروهة، فهي متعة من جهة وهي وسيلة تعبير بليغ ومؤثر من جهة أخرى، ولكنها تحمل مخاطرها حينما تكشف عن الذات وتفضحها وحينئذ تصبح مكروهة، وفي الفتوى ضد مسلسل (طاش) إشارات إلى الآخر وموقع الذات معه، ففي المسلسل اختلاط وفيه سفر خارجي وفيه عادات أجنبية، حسب نص الفتوى، وهذا كله يشير إلى ما تحمله الذات من تخوف على ذاتيتها، وكل ما في المسلسل من إمتاع لم يشفع له من النقد حينما قام أحد أبطاله بتقليد إحدى اللهجات المحلية تقليدا فيه سخرية وإضحاك فأثار عليه موجة من النقد الصحفي ولم يشفع له كونه يمارس دورا كوميديا منذ الأصل.

تلعب الصورة هذا الدور المزدوج بين عمل مطلوب وعمل مرفوض، بين محبوب ومكروه، وكلما تعرضت الصورة لحقوق الذات المصانة تداعت نوازع الخوف الأسطوري من الصور وكيف تدخل بالناس إلى صندوق أسود مسحور، وحينما كانت القوات الإسرائيلية تكسر كاميرات الصحفيين وتحجزهم بعيدا عن ميدان العمليات فإنها كانت تعرف أن الكاميرا تناضل مثل الإنسان وأنها قد صارت جزءا من الانتفاضة وحينما كان الجنود الإسرائيليون يكسرون

---

(5) هي من قصائد المفضليات، انظر شرح المفضليات للتبريزي 2 / 607 ت. علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة د. ت

سواعد الأطفال الفلسطينيين في الصخور كانت الكاميرات تصور فعلهم وتكشف صنيعهم للعالم وهذا كشف وتعرية لم ترد إسرائيل أن يستمر لذا منعت الصورة لكي تمنع التاريخ وتمنع انكشاف الذات. وهو تحريم يتماثل مع التحريمات الأخرى، وكله ينم عن نسق قديم يسعى إلى تحصين الذات وحراسة خصوصيتها كلما جرى تهديد هذه الخصوصية أو كشفها، ويتساوى في ذلك فكر حداثي أمريكي مع فكر تقليدي محافظ في موقف كل منهما من خصوصيته وفي تخوفه من الصورة.

ـ 2 ـ

متعة الرعب

سوف يصل الأمر مع الصورة إلى حد خطر عبر لعبة الخوف / المتعة، حيث سيتم إنتاج المتعة وتسويقها عبر إنتاج الخوف والرعب، وهذه لعبة مثلت أكثر الأفلام جماهيرية، حيث ظل الناس وراء أفلام الرعب ووراء ألاعيب الخوف ويبرز الذكور بشكل أكبر بكثير من الإناث في طلب الرعب وتمثله وهذا يكشف عن نسق عنيف مخبوء يبحث له عن تعبير حيث تتولى الصورة تلبية هذه الرغبة العميقة في الجمع بين المتعة والخوف أو في تقديم الرعب على أنه مادة ممتعة.

وفي الأفلام العالمية الكبرى كان إنتاج الرعب هو الدافع إلى النجاح، ولقد اكتشفت هوليوود هذا الحس البشري وراحت تستغله بأقصى درجات الاستغلال وهو حس قديم منذ زمن الملاحم حيث جاءت كل الملاحم المهمة في تواريخ البشر كملاحم صراعات عنيفة

من الإلياذة إلى الشاهنامة وإلى بطولات العرب في أيام العرب وفي سيرة عنترة وأبي زيد، هذا حس بشري عميق في الميل إلى العنف وتمثله فنيا والاستمتاع به. وهو نسق ثقافي نراه عيانا في الأعمال الفنية والأدبية مثلما هو نسق عملي وإجرائي، فالسياسة هي خطاب في المصارعة مثلما أن الاقتصاد يقوم على هذا من حيث تناطح رؤوس الأموال، ومثل ذلك في الفكر والثقافة، حيث تكون القوة هي العنصر الغالب والمطلوب، وما رياضة كرة القدم وشعبيتها العريضة إلا علامة على نسق بطولي يتغذى من الملاحم القديمة ومجازية الصراع بين طرفين وغلبة أحدهما للآخر وانقسام الفرقاء في مشاعرهم وفي لغتهم وفي حماسهم وفي تطلعاتهم حتى إذا عجز فريق عن تلبية التطلعات انصرف الناس إلى آخر أكثر قدرة على تحقيق حس الغلبة لديهم. وهذا أمر يشمل كل فنون الرياضة البدنية التي تجمع بين المتعة كأصل وأساس للعب وبين روح المصارعة والمغالبة بين طرفين وتحقيق نصر مؤزر على أحدهما ويظل الفائز هو البطل وهو النموذج المحتذى والمحبوب، وكذا هي حال المصارعة والملاكمة حيث تجري ممارسة العنف بأعلى درجاته أمام جمهور يستمتع ويتحمس أمام صور حية متحركة ومتلفزة تنم عن رغبة جماعية متفق عليها. ولقد نعى أرستوفانيس على شباب أثينا كثرة ترددهم على الحمامات وانصرافهم عن التدرب على المصارعة واعتبر ذلك نقصا في رجولتهم[6].

من هذا النسق الذي يجعل الرعب مصدرا للمتعة جاءت أفلام

---

(6) مسرحية السحب 77 ـ 78، ت. حلمي خضرة، دار نهضة مصر 1971.

هوليوود لتكتسح الأسواق والأذواق في كافة أرجاء المعمورة لأنها تستجيب لهذا الوازع النسقي البشري.

ولكن الطريف في الأمر أن الصورة هذه تنتهي دائما في تدمير ذاتها، وهذه هي اللازمة الثقافية دائما، وكما كان الأبطال في الملاحم ينتهون أخيرا بموت تراجيدي فإن الصور الحديثة تحمل نهاية مماثلة، ففي الفيلم (جوراسيك بارك) تنتهي الأحداث بدمار شامل لحديقة الديناصورات. وقد بدأ الفيلم بداية ملحمية مثيرة حيث يكتشف أحد العلماء خلية دم متحجرة من ملايين السنين ثم يقوم بعمليات تؤدي إلى استنبات هذه الخلية واستنساخها وقد تبين أنها لديناصور ومن ذلك تتوالد ديناصورات كثيرة تتجمع في جزيرة نائية ويحيطها العالم وفريقه بعناية فائقة بما إنها كشف عظيم وخيال علمي يتحقق، وتبدأ أحداث الفيلم بمسلسل من الإثارات والرعب والمفاجآت معتمدا على كل ما في تكنولوجيا الصورة من مؤثرات ومن إيحاءات ويسود في قاعة التفرج جو من الهيبة والقوة، قوة العلم بجبروته المتخيل وقوة الإخراج بفنيته المذهلة ويندمج المشاهدون في هذا الجو حتى ليصيروا جزءا من الحدث وتستمر أحداث الفيلم بهذه الإثارة إلى أن تنقلب الوقائع حينما يقع عطل كهربائي يختل معه نظام البرمجة في الحديقة، وتنطلق الديناصورات في ثورة مجنونة تدمر كل شيء في الجزيرة، ويضطر الفريق العلمي إلى الفرار على طائرة مروحية ويتركون الأحداث تتضاعف أمام المشاهدين في عمليات تدمير وإحراق وعنف دموي بالغ. وينتهي الفيلم بنهاية عنيفة كانت هي الأصل في صناعة الفيلم، ولنا أن نتصور لو أن الفيلم انتهى بنجاح التجربة وسادت الحياة في الجزيرة

مع الديناصورات في حديقة حيوان علمية متخيلة، لو كانت هذه هي النتيجة فماذا سيكون مصير الفيلم في لغة التفرج...؟

سيكون فيلما رومانسيا حالما ولن يحقق شهرة كبيرة كما جرى لأفلام كثيرة كانت نهاياتها إنسانية ولذا لم تكن بذات بال على مستوى التفرج والتسويق.

يتبدى العنف كأصل مادي للمتعة وتعمل الصورة على تحقيق هذه المعادلة، وحينما تدمر الصورة ذاتها فإن هذا مدعاة للتعاطف البشري حيث تبقى صورة البطل مدمرا بوصفها صورة حية تبقي على حال التعاطف معه وتبقي ذكراه عالقة في النفس، وكما صار في (جوراسيك بارك) صار في (جوز) وفي (إكسورسست) وفي غيرها من الأفلام كما صار في تايتانك، على أن تايتانك هي حكاية واقعية لسفينة بنيت لتكون أعظم نموذج للسفن بضمان مؤكد ضد الغرق فإذا بها تغرق وتتحطم في أول رحلة لها، والواقع هنا ليس أقل تراجيدية من الخيال. ولقد تحول الرعب هنا إلى مادة فنية تتمازج فيها المتعة مع الرعب، من أجل إنتاج الرعب إنتاجا دراميا وملحميا فنيا.

ـ 3 ـ

رسم الوجه

وصلت الحضارة البشرية في مرحلة من مراحلها إلى الاعتراف بالجسد وبكونه قيمة دلالية بحد ذاته، ثم تطور الوضع ليصبح جزء من الجسد أكثر دلالة من سائره وكان الوجه هو الجزء الأكثر فردية والأكثر خصوصية في الجسد بما إنه هو الرمز الواضح لصاحبه، ولكن رسم الوجه أو الاعتراف به أخذ وقتا طويلا في التشكل، وفي

ذلك يقول ديفيد لوبروتون[7] إن القرن الخامس عشر تحول لعصر فني حيث صار رسم الوجه أحد مصادر الإلهام الفني للرسام، وفيه جرى تحول عن المعتقد الذي يحرم تمثيل الشخص البشري إلا عبر البعد الطقوسي الديني حيث كانت المسيحية ترفض رسم الوجه خشية أن يؤدي الرسم إلى كشف حقيقة الإنسان عبر رسم وجهه، وهو خوف تقليدي مترسخ، ورسم الوجه لم يكن مجرد إشارة أو نظرة حسية، بل كان ينظر إليه كحقيقة تؤثر على الشخص، وفي القرون الوسطى ترك كبار رجال الكنيسة أو الدولة رسوما لأشخاصهم، لكنها كانت محمية من السحر والرقى بواسطة السياج الروحي الذي يحيط بمناظر الرسم حيث تحرسهم أرواح سماوية تلتف من حولهم[8]، وفي القرن الرابع عشر كانت الرسومات تأتي بوجوه المانحين الذين يخدمون الكنيسة وقد رسموا بصحبة القديسين وبحراسة الروح المقدسة والجو الديني والكنسي، غير أن الأمر تغير في القرن الخامس عشر وبدأت الصور المدنية تظهر وفي عام 1434 ظهرت لوحة (رسم أرنولفيني) وفيها زوجان في وضع حميمي وقد تمدد عند قدميهما كلب صغير، مما عزز البعد الشخصي والمدني للمشهد[9]، ثم انطلق رسم الوجه متحررا من الحراسة الدينية وصار فنا قائما بذاته للأغراض الشخصية والمدنية وللمتعة الفنية.

---

(7) ديفيد لوبروتون: أنثربولجيا الجسد 40، ت محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت. 1993.

(8) السابق.

(9) السابق 41.

إن هذا الاهتمام الفني في الرسم وما صحبه من تحول ذهني وثقافي هو ما سيؤسس لا حقا لفن السينما والتلفزيون مع رسومات الصحافة الجدي منها والكاريكاتوري، حيث سيلعب رسم الوجه دورا في تمثيل المعاني وتصوير الأفكار وعمليات الإرسال والتسويق لهذه الأفكار والمتصورات، ويبلغ الأمر مبلغا خطيرا مع حملات الدعاية الانتخابية في تقديم وجه المرشح، حيث دأب رؤساء أمريكا على استخدام التلفزيون كأداة جذرية في الحملات منذ مواجهات ريتشارد نيكسون مع جون كينيدي في الستينات من القرن الماضي، حيث تفوق نيكسون في مهاراته في توظيف تلك الوسيلة، وإن كان نيكسون قد خسر الانتخابات في تلك الحملة إلا أنه قد كتب بداية لهذه الثقافة التي تتوسل بالصورة التلفزيونية كلغة جديدة في فن الاتصال.

ولكن الصورة ما زالت تحمل سحريتها الخطيرة القديمة من حيث إنها تدمر صاحبها في النهاية ولقد تكسرت سحرية نيكسون بلعبة تلفزيونية أخرى تعتمد الصورة وهي ما عرف بووترجيت، عام 1973، حيث سقط نيكسون سقطة شنيعة وكان ضحية للإعلام بوسائله الحديثة، ومن هنا تظل الصورة تكتب ملاحمها المستمرة من حيث هي متعة ورعب، في ثنائية متصلة، ومنذ زمن نيكسون والخطاب السياسي قد حل محل الخطاب الديني الكنسي القديم في توظيف الصورة للتأثير ودفع الناس لتمثل ما يطلب منهم أو تصديق ما يقدم لهم، وكما كانت الصور المسيحية في القرون الوسطى تحيط نفسها بهالة روحية تحميها من الرقى والسحر فإن الصور السياسية الحديثة تتوسل بالجبروت التكنولوجي لحمايتها ولمنحها قوة خارقة،

ويبدو الرؤساء والممثلون الكبار والنجوم والأباطرة الاقتصاديون وهم في هالة سحرية من السلطة والقوة والعنف والإغراء تحيط بصورهم وبإطلالاتهم البراقة.

غير أن اللعنة القديمة تظل تلاحق الصورة وتغرس الدمار فيها، وكل صاحب صورة طاغية يأتيه يوم تنتكس الصورة عليه من أوجيه سيمبسون في محاكمته المفضوحة عالميا حول تهمة مقتل مطلقته، ومايكل جاكسون والملاحقات الإعلامية له حول تهم التحرش بالأطفال، وكلينتون مع مونيكا، وجورج دبليو بوش وتوني بلير حول ورطتهما بحرب العراق، وهم كلهم في الأصل ملوك الصورة وسادة الاتصال ولكنهم صاروا مادة لنيران الصورة التي تأكل وجوههم أكلا، وكما جرى لمارلين مونرو التي كانت سيدة الصورة السينمائية ثم انتهت متحطمة على سرير كآبتها، فقد جرى تشريح فضائي لكل واحد من هؤلاء حيث تحطم الصنم وتكسرت الصورة، ومن شأن الصور أن تلاحق صاحبها معه وضده في آن، تصنعه في موقف وتحطمه في موقف آخر في تبادل خطير ينتهي بنهاية درامية دائما، وهذا ملخص لسيرة كل وجه من وجوه الصورة الكبرى، مثله مثل نهايات أبطال الملاحم التقليديين.

وحينما زار جورج دبليو بوش لندن في نوفمبر 2003 تواجه أول ما تواجه مع تصريح لعمدة لندن وصفه فيه بأنه أخطر رجل في العالم وأنه يهدد السلام العالمي وهذا يتفق مع استطلاع للآراء أجراه معهد (جالوب) في أوربا حدد فيه الأوربيون مصادر الخطر العالمي وصوت ثلاثة وخمسون بالمئة بأن أمريكا بإدارة بوش تمثل خطرا حقيقيا على البشرية، ولا يتفوق عليها بهذا الشر سوى إسرائيل التي

تصدرت قوائم الخطر بنسبة تسعة وخمسين[10]، وفي إثناء زيارة بوش تلك تظاهر مئات الآلاف في ميادين لندن، واحتفلوا بإسقاط نصب لبوش كانوا قد صنعوه ورسموا عليه صورة السيد الرئيس ثم قاموا بإسقاطه في مشهد تلفزيوني معبر فيه تطابق مع الطريقة التي أسقطت فيها القوات الأمريكية تمثال صدام حسين في أبريل من السنة نفسها. وفي الحادثتين يتم إسقاط الصورة في منظر درامي ومثير ومشهود في أرجاء المعمورة كلها.

تتحطم الصورة حاملة وجه بوش وحاملة وجه صدام، وهما من كان يصنع الصورة ويحيطها بالرعب مرة والمتعة مرة أخرى، ولكن كليهما بمقدار ما بنيا من صور فقد جاءتهما لحظة تكسرت فيها صورتهما كنهاية وتتويج لتاريخ الصورة.

ولقد كان من دأب صدام حسين أن يصور نفسه في صور عديدة من عسكري إلى أب للأيتام وإلى رجل شعبي وعشائري أو سباح ماهر أو حامل بندقية يطلقها في يد واحدة، وهو حمورابي الجديد وحاتم وعمرو الحكيم وكل السمات الفحولية المأثورة، ولم يكن تمثاله في ساحة الفردوس حينما سقط إلا واحدا من مشاهد الملحمة الثقافية الجديدة في قتل الصورة لسيدها ولو بعد حين. وصدام هو من وزع أجهزة التلفزيون مجانا على الفلاحين في الأهوار وذلك في زيارة له قام بها عام 1979، ولم يكن حريصا على فتح مستشفيات ومدارس بقدر حرصه على تمليكهم تلفزيونات لكي يشاهدوا عبرها صور السيد الرئيس.

---

(10) نشر هذا الاستطلاع في 4/ 11/ 2003 عن مؤسسة جالوب العالمية.

لم تكن الثقافات تجهل خطر الصورة أو تغفل عنها ومثلما حرص الناس على بناء صورتهم وتسويقها خاصة الساسة والفنانين، فلقد حرصوا في المقابل على قمع صور أعدائهم، وفي بريطانيا كان من الممنوع إعلاميا ظهور صور جيري آدامز، وهو الزعيم السياسي للجيش الجمهوري الإيرلندي الانفصالي، كما كانوا يمنعون ظهور صوته أيضا، وكانت محطات البث تتحايل على ذلك بممثل يأتي لتقليد صوت آدامز مع تمثل كافة حركاته وتنهداته وانقطاع نفسه وتحولات نبرته وذلك لكي تبث تصريحاته في مقاربة مع الأصل دون أن تقع في الممنوع. وفي مقابل ذلك فإن جورج بوش أخذ في سياسة تقويض خصومه بتدميرهم عسكريا وبتدمير صورهم، وبدأ ذلك بالتشويه المدروس والمخطط حيث ظهر خصومه بوصفهم شياطين وأشرارا من مثل صدام حسين وأسامة بن لادن وزعماء كوريا الشمالية، وجرى تبادل مشترك بين الأطراف هذه حيث سعى كل واحد منهم إلى وصف خصمه بصفات كان الخصم قد وهبها له أصلا، وكل منهم يرى خصمه شيطانا ويسعى إلى تحطيمه في مبارزة إعلامية تجري أحداثها في مشهد يومي عالمي، وتستعيد لغة أبطال الملاحم الأسطورية في تبادل اللغة والسمات وتوصيف الأعداء، وهي كلها مبارزة في رسم الصورة يسعى فيها كل طرف إلى رسم نفسه في مرآة يصنعها لذاته لا ليرى فيها نفسه وإنما ليفرضها على الآخرين كي يروه فيها منعكسا على تلك المرآة، ويسعى إلى تحويل النظر وصرفه عن الواقع وحصره في الانعكاس المرسوم بعيدا عن الواقع، وتتحول الذات هنا إلى ذات متخيلة ومثالية وغير واقعية ويصدق الفاعل نفسه، حتى ليرى كل من بوش وصدام أنه رجل هو

بذاته خير وأن خصمه شرير، ولا تكتمل خيرية أحدهما إلا بشرانية الآخر.

هنا يصبح الرجل خطرا لأنه تحول إلى صورة وهو يصدق صوريته هذه وتسعى أجهزته المسخرة له لتسويق هذه الصورة المتمثلة، وهذا جرى فعلا لبوش وصدام بدرجة متماثلة مثلما جرى تحطيم تماثيل الرجلين معا أحدهما في عاصمة بلده والآخر في لندن في هزيمة معنوية عميقة لأحدهما ومادية للآخر.

الصورة تسحر ولها سحرية نافذة، وهي مثلما تبني فإنها تهدم، ولقد جرى هذا في الثقافات القديمة في الأساطير والحكايات والملاحم وفي تبادل أدوار النصر والهزيمة بين الأمم، ولكنه كان يجري بطيئا ومتباعدا، أما الآن فهو يجري سريعا ومباشرا، والسبب فيه أن الصورة قد أصبحت فعلا هي الأداة الثقافية المعبرة عن العصر، ومعها تعددت وسائل الصور، ومن هنا تأتي الصورة ونقيضها في آن، وإذا كانت أمريكا وإسرائيل تملكان أجهزة جبارة في صناعة الصورة وتسويقها فإن مغامرين بسطاء من الصحفيين يحملون كاميرات مجردة وتلتقط كاميراتهم صورا للأحداث تنسخ ما تقوله الماكينة الإعلامية الجبارة فتكشف الصور البسيطة أفعالا خطيرة ومناظر تنقض ما تبنيه الدعاية الأمريكية أو الإسرائيلية، ومثال على هذا ما التقطته كاميرا مصور وكالة الأنباء الفرنسية لمنظر مقتل محمد الدرة وهي الصورة التي كشفت ملفات العنف الإسرائيلي وفضحت حقيقته.

تأتي مقارنات المشاهدين بسبب تعدد المصادر ويحضر هنا الذهن النقدي للمشاهد ويجري التميز، ومن هنا تهدم إحدى الصور ما كانت تبنيه أخرى، وبين بناء وهدم تنتكس الصورة على المصور

وينقلب السحر على الساحر، واستفتاءات جالوب تؤكد أن القوة الإعلامية وجبروت الصورة تنكسر على منظر صور أخرى تنسخ وتنقض الأولى، وتؤسس لتصور مختلف وناقد، وأمريكا الديموقراطية والحضارية تتحول إلى بلد يهدد الأمن البشري، مثلما هي إسرائيل مع بوش وشارون وفي صفهم صدام وبن لادن، وكل مايراه أحدهم خيريا فيه وشرانيا في خصمه رآه المشاهدون مزيجا من شر مشترك بينهم جميعا، كل بطريقته وحسب إمكانياته كبرت أو صغرت، وكما أن الصورة تبني فهي تهدم أيضا في تبادل جبري للأدوار.

وحينما وقع صدام حسين في أسر القوات الأمريكية أطلق الأمريكيون على عمليتهم تلك مسمى (الفجر الأحمر) وهو اسم لفيلم صدر عن هوليوود عام 1984، يحكي عن قصة تسلل سوفيتي إلى الأراضي الأمريكية وتنشأ مقاومة عنيفة ضد المحتلين وتنتهي بهزيمة المتسللين، والمفارقة هنا هي أن عملية الأسر أخذت بعنوان قديم لصورة تمجد المقاومة وتحرض ضد الغزو مع تشويه صورة الآخر الأجنبي، ما يجعل الحرب في العراق صورة سينمائية من جهة، ويجعلها صورة تنسخ ذاتها من جهة ثانية حيث تتقابل صورة الحدث في تناقض دلالي مع الصورة الذهنية للتسمية. وهكذا تنتكس الصورة على صاحبها وتنفي ما يراد إثباته لتبث هي نقيض ذلك كله.

نحن إذن في زمن ثقافي تتحول فيه الصورة إلى أداة تعبير بلاغية تحمل خصائص البلاغة القديمة بوصفها مجازا كليا فيه تورية حيث تعدد المعاني وازدواجها، وفيه طباق من حيث قيام معنيين متناقضين. تلك ملحمة العصر إذ تكتبها الصورة وتستقبلها العين بعد

أن حلت العين محل الحواس الأخرى في فعل الاستقبال وتبادل الخطابات. وبما إن الصورة علامة فلا معنى للعلامة إن لم تدل على الشيء ونقيضه ـ كما درسنا الجرجاني ـ، إن الصورة بعلاميتها وبقوتها النسقية وجبروتها البلاغي قد أصبحت قوة مجازية أكبر من الحقيقة ذاتها وأشد دلالة بسبب ما تملكه من سرعة وبسبب تعددها وتعدد مصادرها ثم قدرة حتى البسطاء على أخذها وتسويقها، ومن هنا فلا أحد يستطيع تقرير مصير الخطابات ولا أحد يمكنه التحكم بقوانين التأويل والاستقبال.

بيد الفرد البسيط الآن أن يعطي تأويله الخاص للوقائع مثلما بيده أن يستقبل منها ما يشاء ويلغي ما يشاء، ومن هنا تراجع دور النخبة سواء كانت إدارة سياسية أو تربوية أو فكرية أو عائلية، مثلما تراجع دور الخطابات الأدبية والفكرية التقليدية، وحلت الصورة محل الجميع لتفعل فعلها عبر تنوعها وتعددها، ومن ثم صار للذهن البشري أن يختار ويتذوق ويحكم ويفسر بحرية تامة وهذا تنوع حي مثلما هو تغير جذري ثبت عبره أن الثقافة البشرية ذات قدرات هائلة في تفسير وتأويل الأحداث ولم تعد محتاجة إلى وسيط أو معلم أو فحل يقودها حيث صارت تقود نفسها ومعها صور تكشف لها وتفضح كل مستور.

ـ 4 ـ

الصورة والاستبداد

هناك علاقة وثيقة بين الصورة كرسم للوجه وبين الصورة الذهنية لصاحبها وكلما زاد اعتقاد الشخص بعظمته زاد حسه بضرورة

انعكاس عظمته على صوره، ويبدأ ذلك باللباس حيث يميز العظماء أنفسهم عبر ملابسهم بأشكالها وألوانها وتعددها وكثافتها من على الرأس بالتيجان المرصعة بالمجوهرات والعمائم المزينة بالألوان والحلي، ثم سائر ما على الجسم من زينة تهب صاحبها فرادة وتكسوه بالألوان والبريق الخارجي في تماثل مع ما يحسه من بريق داخلي، وجاء أهل الفن ليكونوا كذلك في خياراتهم لملابسهم وإحاطتهم لأجسادهم بالأصباغ والبريق والأبهة المفرطة بما إنها علامة مصاحبة، ثم جاءت الصور الصحفية ومن بعدها التلفزيونية لتكون الأداة المكملة لشروط الإخراج الملحمي للشخصية المتعالية.

وهو تعال اجتماعي ونفسي يتلازم مع نجومية الشخصية واستبداديتها، وكل حالة تفوق يعقبها مباشرة صورة، ولا فرق بين مجد حقيقي ومجد مجازي، إذ نرى كثيرا من الشخصيات التاريخية تمنح نفسها مجدا وهميا ويتلوه تلون مظهري تبعا لمقدار الإحساس الداخلي بذلك المجد المفترض، وهذا تلازم ثقافي قائم، وفي الأصل كان شعر المديح الذي هو تصوير مجازي لبطولات مجازية، وكان القانون فيه أن عظمة المال تخلق المعجزات، والممدوح يعلو شعريا كلما زادت عظمته النفسية المفترضة عنده وليس تبعا لمنجزاته الفعلية، وأكثر من نالهم المديح الشعري هم من المستبدين الطغاة الذين سرقوا التاريخ وطمعوا تبعا لذلك بمجد ثقافي عبر الصورة الشعرية وهي تسويق إعلامي مدفوع الثمن.

وفي زمن التلفزيون حلت الكاميرا محل القصيدة في صناعة الطاغية إعلاميا وتسويقه بالصور التي تملأ خياله وتشبع نهمه للمجد والتاريخانية، ولصدام حسين أكثر من ألف صورة ومنحوتة وتمثال

على كافة الهيئات والأشكال ومثله كل طاغية وكل مستبد وكل نجم وبطل جماهيري، من الساسة حتى الفنانين والرياضيين ونجوم الثقافة، حيث تمثل الصور التاريخ اليومي للذات بوصفها أداة الاتصال الأكثر شعبية وجماهيرية.

غير أن ما تفعله الصورة في الحقيقة هو أنها تسحر صاحبها فعلا، وذلك أنها تفعل مفعولها في التعرية التدريجية مثل عوامل التعرية الطبيعية حينما تأكل النسمات الهوائية البسيطة أعتى الصخور أو يتآكل جبل صلد بفعل ملاطمة موجات البحر الودودة والحانية ـ وإن ظاهريا ـ، والصورة حقيقة تأكل صاحبها بالتدريج، صورة فصورة، ومع الأيام والتعاقب يتآكل الشخص إذ يجري كشف كل سر فيه، سواء الأسرار الجسدية أو النفسية، حتى لا يبقى فيه شيء خفي ويتعرى وينكشف عبر هذا التدريج البطيء حتى يصير هواء أو سديما مفضوحا، وفي المثل المصري يقولون عن الميت إن الله أخذ سره، وكأنما الإنسان سر مكنون في داخله فإذا انكشف سره ولم يبق فيه سر داخلي مات وانتهى، وهذا ما تفعله الصور حيث تعري وتعري وتكشف وتكشف حتى لا يبقى سر وهنا يطيح البطل وتسقط الحقيقة مكشوفة بعد ستر وتستر ولكنه ستر فضحه صاحبه بولعه بالصورة، وبمقدار ما تكون الصورة لازمة استبدادية ونجومية تصبح فضحا وإنهاء.

لذا فإن الخوف الأسطوري من الصورة في محله ومثلما كان بعض البدائيين في غاباتهم يخافون الصور لكي لا تأخذ أرواحهم فإن الواقعة الثقافية تؤكد أن الصورة تقتل وأن سحريتها مدمرة وبمقدار ما تبني فإنها تهدم.

الفصل الرابع

اللباس بوصفه لغة

- 1 -

في قصة من قصص مارك توين في كتابه (توم سوير في الخارج) ترد رحلة هك فين مع صديقه توم وقد استقلا بالونا طار بهما ما بين ولايتي إلينوي وإنديانا وهما الولايتان الأمريكيتان، وأثناء الطيران استفسر توم سوير عما إذا كانا قد عبرا الحدود بين الولايتين فرد عليه هك فين نافيا ومؤكدا أنهما ما زالا في ولاية إلينوي، وحينما سأله زميله عن سر هذه المعرفة الأكيدة بمعالم الأرض من تحتهما جاءه الجواب الغريب حيث رد هك فين قائلا إن الأرض تحتهما خضراء، وهذا يعني أنهما ما زالا في إلينوي، لأن الأرض في إنديانا ذات لون قرمزي، وهذا ما تؤكده الخريطة التي رآها من قبل وهي معه في حقيبته حيث تظهر ولاية إنديانا قرمزية بينما إلينوي خضراء. وحينما صرخ توم سوير مستنكرا تصورات زميله وواصفا إياها بالوهم رد عليه هك فين متسائلا بثقة أكيدة وقائلا: ما فائدة الخريطة إذن... أو ليس الهدف منها أنها تعلمك الحقائق...؟.

تظهر الولايات في الخريطة الأمريكية بألوان متعددة ويتعلم هك

فين مواقع بلاده عبر هذه الخريطة الملونة حيث يحدد اللون المواقع ويرسم الحدود، وهو هنا يستقبل المعرفة عبر الصورة، وتأتيه الصورة بألوان وإخراج محكم وخطوط دقيقة بين الولايات حسب اختلاف اللون. ومن هنا فإن ثقته بالخريطة تحدد تصوره للأرض وما يجب أن تتشح فيه من لون يتطابق مع لونها الاصطلاحي على الورق.

ولئن كانت هذه الحكاية تنم عن سخرية لاذعة إلا أنها تكشف عن حركة الذهن البشري في صناعة تصوراته، وإن كان الأصل في التصور الذهني هو الانطلاق من الرؤية العينية وتحويل العياني إلى متصور ذهني إلا أن ثقافة الصورة واحتلال هذه الثقافة لعمليات الاستقبال البشري جعل الصورة هي الأصل المعرفي بينما يصير الواقع مجرد انعكاس للصورة ويصدر عنها بدلا من أن يكون هو الأساس المحاكى.

تتحكم الصورة في الذهن البشري وتفرض عليه شروطها مثلما حدث في ذهن هك فين، وليس الاستقبال التلفزيوني وما فيه من إخراج ومونتاج إلا رديفا مرجعيا للبشر مثلما كانت الخريطة مرجعية هك فين، ومثلما كانت مصطلحات التلوين للرسم الجغرافي للخريطة شرطا للحكم فإن الاستقبال التلفزيوني المصور هو أيضا الأساس التصوري للأشياء في أذهان الناس، والقصص التلفزيونية الكبرى التي حظيت بمشاهدة عالمية من مثل محاكمة أوجي. سيمبسون، وكلينتون مع مونيكا، هي صور ملونة تتلون بها الحقائق والوقائع، مثلها مثل الحرب في العراق، والنزول على القمر، وقصص السينما الكبيرة مثل حرب النجوم وغرق السفينة تايتانك

والقرش جوز وجوراسيك بارك. وهي جميعها تصنع تصورات المشاهدين وتعيد صياغة الواقع على نموذجها وليس على شرطه الفعلي. كل ذلك من ثقافة الصورة ببعدها الكبير العميق حتى ليبلغ هذا العمق حد الإيمان ويقود عمليات الفهم والتصور ويصير شرطا لهما في حالتي الرفض والقبول معا، أي نقبل الصورة أو نرفضها عبر صورة أخرى تنسخ تلك أو تعززها.

وعبر هذا لنا أن نقرأ اللباس الذي يلبسه الناس، لا بوصفه قيمة معاشية ضرورية، وإنما بوصفه صورة ثقافية لها معانيها ولها دلالاتها وتحمل ألوانها المشابهة لألوان الخريطة عند هيك فين، مثلما أنها تفرض أو تتعرض لحالات من الفهم والتأويل لا تختلف عن تأويل فين للون القرمزي على الخريطة ليكون لونا على الأرض، وله أن يسأل: أو ليس الهدف من الخريطة أنها تعلمك الحقائق. . .؟

إن اللباس يعلمنا الحقائق أو هو يطمس علينا الحقائق، بل هو يفعل الشيئين معا، حيث يخفي ويستر، وفي الوقت ذاته يكشف ويعلن. إنه يستر ما يجب ستره من الجسد لكنه يعلن في الوقت ذاته عن اللابس، عن جنسه (جنسها) وبلده وطبقته وعن زمنه قديما أو حديثا وعن وقته شتاء أو صيفا، مثلما ينم عن ثقافته وحاله المادية والاجتماعية، وقد يستعمل للإيهام بذلك كله، ويكون حينئذ مجازا أو كناية أو خدعة أو نكتة.

واللباس، قبل ذلك كله وبعده هو نص قابل للتأويل مثلما هو معرض لسوء الفهم وسوء التأويل، بقدر ما هو مفهوم ومدرك، وقد يكون لعبة أيديولوجية ومادة لصراع الأفكار والنظريات، وهذا حادث فعلا ـ كما سنرى ـ.

إنه نسق ثقافي يحمل كنزا من المضمرات الثقافية ويكشف عن ذهنية تسود عمليات الاستقبال والفهم من جهة وعمليات التفسير والتأويل من جهة ثانية.

واللباس صورة حية متحركة تشبه صورة التلفزيون في تأثيرها وفي دلالاتها وهي تدل دلالة إيجابية مثلما تدل دلالة سلبية، كما تعتمد على الإخراج والمونتاج بما إنها تلفزيون حي متحرك حتى من قبل أن يخترع التلفزيون، واعتمد الناس اللباس بوصفه صورة لهم وبوصفه تصورا عن الآخرين، وهذا مصدر القيمة الثقافية للباس.

ـ 2 ـ

تيجان العرب

في نهاية شهر نوفمبر 2003 تفاجأ الناس بظهور خديجة بن قنة محجبة على شاشة تلفزيون الجزيرة، وخديجة مذيعة للأخبار اشتهر اسمها ووجهها بوصفها إحدى المذيعات الأنيقات والمتمكنات وتتولى تقديم النشرة الإخبارية في تلك القناة، ولقد كان لتحجبها وقع إعلامي وشعبي كبير، وأول الأسئلة كان حول مصيرها في القناة الفضائية كمذيعة غيرت من شروط اللعبة التلفزيونية في المظهر والملبس، ولم يكن هذا ليحدث لو أن رجلا مذيعا غير من شكل لباسه أو منظر وجهه، وهنا يحضر اللباس بوصفه ليس قضية اختيار شخصي بقدر ما هو قضية ثقافية توحي بأشياء كثيرة من جهة كما تكشف عن أشياء أخرى من جهة ثانية، فالمرأة هنا لا تختار ما يناسب ذوقها ومعتقدها فحسب وإنما هي أيضا تدخل مباشرة إلى خيارات الناس ومقاسات أذواقهم ودقيق تصوراتهم الدينية والثقافية،

وهذا أمر قد يشتد مع حجاب المرأة أكثر مما يشتد مع غيره لملامسته المباشرة للتصورات والتقديرات خاصة في تحكم الثقافة الفحولية عموما في كل أمر يتعلق بالمرأة بدءا من صورتها وصوتها وهيئة وجودها وتقنين أنوثتها وتعريف هذه الأنوثة، وانتهاء بذكر اسمها أو حجبه مثلما يحجب وجهها أو يكشف، وهي قضية تمس مفهوم اللباس خاصة وقد صار في زمن الصورة التلفزيونية قضية حية ومباشرة.

على أن اللباس من أقدم الصور البشرية وقد استخدمه الإنسان في وظائف عديدة بعضها جمالي تزييني وبعضها حربي لإحداث الرعب في قلوب الأعداء وبعضها ديني مع وظائف أخرى اجتماعية وثقافية، وهو يحمل قيمة تعبيرية عالية ومتنوعة، بما إنه جملة ثقافية ذات دلالات نسقية وبما إنه تورية ومجاز ثقافي[1]. وفي الثقافة العربية جاءت نصوص كثيرة عن اللباس وكان للجاحظ دور كبير في توجيه النظر إلى العلامات الثقافية التي تعبر عنها الملابس وهي لغة عالية المحتوى. ولقد قدم لنا شيئا عن ثقافة اللباس عند العرب.

و(العمائم تيجان العرب). وهذا قول ينقله الجاحظ عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه[2].

وفي ذلك علامة سيميولوجية. حيث صارت العمامة آلة تدل على الجنس البشري، وعلى الانتماء الشعوري من الفرد. فالعربي

---

(1) عن هذه المصطلحات انظر: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، الفصل الثاني، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 2001.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين 436، ت. فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت 1968.

يضع العمامة كي تكون علامة عليه ودليلاً يعلن عن هويته وجنسيته. وبما إنها تاج له فهي - أيضاً - مصدر اعتزاز يحرص على إشهاره وإعلانه.

فالعمامة علامة. والعلامة سيما - حسب تعبير الجاحظ - تدل على صاحبها دلالة عمومية. ولذا فإنها تدمج الفرد في الجماعة وتساويه فيهم. أما إذا أراد التميز والتفرد من بين قومه فإنه - حينئذ - يلجأ إلى علامات إضافية أخرى تخصه وتميزه، مثلما فعل سيد الشهداء حمزة بن عبد المطلب يوم بدر، فوضع على نفسه سيما تميزه حيث كان معلماً بريشة نعامة حمراء. بينما أعلم الزبير نفسه بعمامة صفراء[3].

والشخص هنا هو مادة هذه العلامة وهو حاملها وهنا نستطيع أن نرى العلاقة الدلالية ما بين الإنسان والعلامة. وهي تتضح أكثر فيما لو حذفنا أو ألغينا هذه السمة وتخلى العربي عن عمامته، إنه سوف يتخلى عن (تاجه) أي عن شخصيته الاعتبارية ذات المعنى الجماعي والاجتماعي من حيث قيمتها الشكلية والثقافية. إنها اللغة التي بواسطتها يدخل الفرد إلى الجماعة وينتمي إليها ثم بعد ذلك يسعى للتميز من داخل هذه الفئة البشرية بأن يضع سيما إضافية مثل ريشة النعامة الحمراء أو يضيف لوناً خاصاً لعمامته فيجعلها (تختلف) عن سائر العمائم. ومن هنا يكون التميز بالاختلاف ولكن الانتماء بالتشابه، والعربي يجمع بين الدلالتين معاً فيضع العمامة ليشارك الجماعة بتشابهه معهم، ثم يضيف عنصرا آخر ليختلف عنهم ومن

---

(3) السابق 436.

هنا يتميز، فهو مثلهم وليس مثلهم وهو منهم ولكنه يستل نفسه لموقع أعلى وهو موقع يحدده اللون كما في ريشة حمزة الحمراء وريشة الزبير الصفراء.

والعمامة بهذا تكتسب معناها الخاص وهو معنى يتولد من رمزيتها الدلالية. حيث تبدأ وكأنها مجرد لباس وقائي يحمي لابسه من الحر والبرد. كما يشير إلى ذلك ما نقله الجاحظ (ص 436) عن أعرابي قيل له: (إنك لتكثر لبس العمامة؟ قال إن شيئاً فيه السمع والبصر لجدير أن يوقى من القر).

وهذا يشير إلى وظيفتها النفعية البحتة، وهذه هي نقطة الدرجة الصفر لدلالة العمامة وهي لحظة ميلادها قبل أن تدخل في سياق دلالي ثقافي.

ويروي الجاحظ بعد كلام الأعرابي كلاماً لأبي الأسود الدؤلي يتضمن إشارات إلى وظائف العمامة وتحول معانيها حسب تغير الوظائف حيث يقول أبو الأسود عن العمامة إنها: (جُنة في الحرب ومكنة من الحر، ومدفأة من القر، ووقار من الأحداث، وزيادة في القامة، وهي تعد عادة من عادات العرب)[4].

هكذا يختم أبو الأسود كلامه بإحالة العمامة إلى العادة، أي بإحالتها إلى سياق حضاري ذي بعد اجتماعي وثقافي محدد بكونه (عربياً) من عادات العرب. أي أنها من علامات العرب ومن الدلائل عليهم، مثلما تكون اللغة علامة على صاحبها وهوية له.

وإن كان أبو الأسود قد أشار إلى عدد من الوظائف النفعية

---

(4) السابق.

للعمامة وهي قيم مادية محددة الغاية، إلا أنه لم يغفل عن دلالاتها السيميولوجية حيث جعلها: وقاراً في الندى. وهذا يحيل إلى كلمة عمر بن الخطاب من أنها تاج للعربي. فهي وقار والوقار معناه الانضباط المسلكي بينما الندى هو لحظة انبساط وانشراح، وهنا تأتي (العمامة) لتحدد مسلكيات الاتصال وصفات العلاقة البشرية وقت الانشراح والانبساط فتضبط مزاج الإنسان - تجعله ذا وقار يمنحه هيبة وقيمة، وهنا يكون التاج وتكون العمائم تيجان العرب لأنها وقار في الندى، مثلما إنها جنة في الحرب. ففي الحرب تقي العمامة المرء من خطر خارجي. وفي الندى تقيه من خطر داخلي، وهو انسياب النفس مع رخاء اللحظة، ولكنه انسياب تتدخل العمامة ضده فتكون وقاراً وحكمة تضبط لابسها.

ويزيد أبو الأسود فيقول إن العمامة (زيادة في القامة) وهذه إشارة رمزية توحي بالبعد الثقافي للعمامة حيث يزداد حجم لابسها زيادة حسية تفضي إلى زيادة معنوية وزيادة القامة تعني أن المرء يكتسب بالعمامة مجموعة من الصفات الإضافية. وزيادة الصفات وتكاثرها تفضي إلى زيادة الموصوف نفسه. فيتعمق وجوده و مظهره الاجتماعي وتتعزز مكانته، وهذا عز جاءه من العمامة بوصفها علامة دالة تحولت مع الزمن من مجرد لباس نافع إلى أن أصبحت قيمة حضارية تدل بذاتها وصار وجودها على الرأس يحمل دلالات متنوعة تزيد قامة صاحبها وتهبه صفات ومعاني ودلالات لم تكن فيه لولا العمامة.

وهنا تصبح العمامة رمزاً دالاً تطور من دلالة مفردة إلى دلالة مفتوحة، وهي بذا تكون ذات قيمة بلاغية مثل الاستعارة والمجاز

اللذين انتقلا من معناهما الحقيقي المجرد إلى معنى تخييلي بلاغي متحول ومفتوح ومتنوع. وتدخل العمامة في تاريخ من الدلالات والسياقات تتلبس فيها وتتمازج معها بحيث تفقد حياديتها وفرديتها وتفقد نفعيتها أيضاً - ولذا فإنها لا تصلح على غير العربي، ولا تصلح على غير الوجاهة و الوقار. ولن تكون لباساً يلبسه المرء في كل حالاته وفي كل ظروفه. ولكن سيحدث لها تاريخ خاص له دلالاته الخاصة ومتى ما لبسها المرء فهذا يعني الأخذ بشروط دلالاتها وماله من معان. وبمجرد أن يضعها المرء على رأسه فإنه يعلن عن وظيفة وعن صفة وعن فعل. وهذا ما فعله بالضبط سحيم الرياحي حيث قال:

أنا ابن جلا وطلاّع الثنايا
متى أضع العمامة تعرفوني[5]

(متى أضع العمامة تعرفوني). هنا ترتبط المعرفة بالعمامة، وتكون العمامة علامة على تاريخ من الفعل سوف يشرع فيه الشاعر حينما يلبس العمامة ـ وأضع العمامة هنا معناها ألبس العمامة وأضعها على رأسي ـ فلبسه للعمامة هو دخول في ثقافة. وهي ثقافة تشير إليها قصيدة الرياحي بدءاً من طلوعه وصعوده إلى ثنايا الجبال وتجهمه لصعاب الأمور ووعرها، وكذا من كونه ابن جلا وهو قول سائر يقال للرجل إذا كان على شرف لا يخفى مكانه، ثم يتبع ذلك صفات يصف الرجل فيها نفسه وفعله، وهي كلها مستتبعات دلالية

(5) الأصمعيات 17 ت. أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة 1979.

للعمامة: متى أضع العمامة تعرفوني. والقول يقتضي معنى رديفا وهو أن الشاعر لو لم يضع (يلبس) العمامة لما أمكنه أن يتصدى للكشف والإعلان ويتجرد لصفات الفعل. فالعمامة علامة والعمامة فعل وهي تاريخ ودلالة، وعدمها عي و خمول. ولبس العمامة هنا يعطي معنيين متضادين فهي تغطية وستر وهي كشف وإعلان، ويمضي المعنيان معا وفي آن.

هنا تصبح العمامة قيمة دلالية يعتمد عليها الإنسان لإثبات إنسانيته ولشحذ تاريخه، ويأتي طريف العنبري في قصيدة له تتداخل مع قصيدة الرياحي، يقول فيها بادئاً[6]:

أو كلما وردت عكاظ قبيلة

بعثوا إلي عريفهم يتوسم

فتوسموني إنني أنا ذاكم

شاكِ سلاحي في الحوادث معلم

حيث يضع الشاعر علامة تعلن عنه وتدل عليه، ويرتبط الوسم والتوسم والمعرفة بهذه العلامة. وهو بذا يكسر عادة اعتادها فرسان العرب في عكاظ إذ كان من عادتهم التقنع كي لا يعرفوا كما يذكر الجاحظ (ص 437) ولكن العنبري يكسر هذه العادة ويعلن عن نفسه، فهو (معلم) بعلامة تميزه وتسمه بسيما تخصه، فيدخل بذلك في تاريخ العلامة وسياقاتها الدلالية، وما يتبع ذلك من مستلزمات تلك الدلالات ومقتضياتها حيث تزيد من قامة المرء ومجده ومعنوياته.

---

(6) الأصمعيات 27 127.

ولقد روى الأصمعي البيت الأول بقوله: (بعثوا إلي رسولهم). أما الجاحظ و أبو عبيدة فيقولون: بعثوا إلي عريفهم)[7]. وهذه أولى بالدلالة على موحيات النص وعلاقاته السياقية التي تقوم على الربط بين الدال والمدلول ربطاً سيميولوجياً يجعل العلامة دلالة. وهنا يكون العريف هو من يستقرأ العلامات ليستدل بها على الشخص والعريف يتعرف ويتوسم وفي كلمة العريف من فعل التعرف والتوسم أكثر مما في كلمة (رسولهم).

وقد لا يكون صحيحاً أن نقول إن العربي يتعامل مع (العمامة) تعاملاً فطرياً تلقائياً. لأن كل تصرف تلقائي لابد أن يكون وراءه شعور مبيت ونية دافعة. وبذا تكون التلقائية عملاً انتظاميا من حيث نشأتها النفسية ومن حيث حدوثها الفعلي، مثل حال المتحدث مع اللغة حينما يجد نفسه الداخلية بكل مشاعرها وأحاسيسها المكبوتة تتحول إلى نص منطوق فيخرج الداخلي وينكشف المغطى، ومن ثم يحدث الاتصال بين الذات والعالم. وكذا هي حال العربي مع (عمامته) حيث صارت له تاجا ووقارا وزيادة في القامة، وهو يدرك هذه الدلالات كما تكشف لنا أبيات الرياحي والعنبري، مما يجعل الوعي بكون العمامة علامة ومن ثم كونها لغة يجعله وعياً مدركا لذاته ولوظيفته وليس مجرد إحساس تلقائي.

ولعل الأمر يبلغ أقصى درجات التكشف في قصة الخمار الأسود في قصيدة سعيد الدارمي[8]. والقصة تقول (إن تاجراً من

---

(7) أبو عبيدة: كتاب الديباج 149، ت. عبد الله الجربوع وعبد الرحمن العثيمين، مكتبة الخانجي، القاهرة 1991.

(8) أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني 2 / 173، دار الفكر، الرياض د.ت.

أهل الكوفة قدم المدينة بخمر ـ جمع خمار ـ فباعها كلها وبقيت السود منها فلم تنفق، وكان صديقا للدارمي فشكا ذلك إليه.. فقال له لاتهتم بذلك فإني سأنفقها لك حتى تبيعها أجمع ثم قال:

قل للمليحة في الخمار الأسود
ماذا صنعت براهب متعبد
قد كان شمر للصلاة ثيابه
حتى وقفت له بباب المسجد

.. فلم تبق في المدينة ظريفة إلا ابتاعت خماراً أسود. وهذه عملية إخراج ومونتاج شعرية لصناعة صورة ملونة تحمل معنى دعائيا وإعلانيا لا يختلف عما هو جار الآن في ثقافة الإعلانات المصورة.

ولقد صار التجاور هنا بالربط ما بين الملاحة والخمار الأسود مما جعل هذا النوع من الخمار علامة ذات معنى خاص وتحول من حياديته السابقة إلى معنى منحاز ومشحون ومحمل بدلالة جديدة وراحت الظريفات يشترين منه ليكتسبن به علامة تشير إلى ملاحتهن. ولقد استخدم الأصفهاني كلمة الظريفة صفة لنساء المدينة وفي ذلك ما فيه من إشارة إلى معاني دعائية أيضا، فالظرافة هنا تشير إلى نباهة الذهن وحس الفهم والإدراك إذ استطاعت فئة من النساء الربط بين العلامة والدلالة و قبلن مع الشاعر تحول العلاقة تحويلاً جديداً يجعلها (موضة) جديدة يتواطأ الجميع على قبولها. وهذا وعي بوظيفة العلامة من جهة وبسلطة اللغة على الإنسان من جهة أخرى. وفي لغة الإعلانات الحديثة يأتي وصف المستهلكين الذين يتوجه الإعلان إليهم بأنهم من أهل التميز والذكاء والخصوصية، والإعلان

يوهمهم بهذا الشرط ويكون قبول المنتج علامة على تمتع مستخدمه بهذه الصفات، ولدى الشاعر صار الخمار الأسود علامة على الملاحة.

ومن الطريف أن نجد بيير جيرو يروي قصة مماثلة يرويها عن فانس باكار. وهي عن كساد أصاب بعض أنواع الخوخ الذي لم يعد أحد يشتريه ولجأت شركة البيع إلى عالم نفسي أدرك أن الخوخ بحاجة إلى لغة جديدة وإلى علامة تدل دلالة متجددة، فهو مرتبط دلالياً في أذهان الناس بصفات مثل: المجفف والعانس ومعاش العائلة وإمساك المعدة. ولكن بين عشية وضحاها أصبح الخوخ ثمرة شهية حيث جاء في صور إعلانية مغرية تحمل ألواناً وحركات وجمل منها جملة تقول: الخوخ يلون دماءكم ويجعل الأحمر على خدودكم إضافة إلى جمل أخرى[9].

وهذه لعبة لغوية تحايلت على العلاقات الدلالية بين دال معين ومدلول غير مرغوب فيه، فحولت الدال إلى مدلول جديد مما جعل الدال يكتسب تاريخاً جديداً وحضوراً مختلفاً.

وفي هذه القصة وفي قصة الخمار الأسود يتضح وعي الإنسان بالعلاقات المتبادلة ما بين العلامة والدلالة. وهذا لا يحتاج إلى كبير عناء. ولكن الذي يهم هنا هو في تحول العلامة بعد ذلك لتكون ذات سلطة خاصة على صاحبها مثل سلطة العمامة على العربي القديم. وهي سلطة تجلت عند الرياحي والعنبري حيث أصبحت العلاقة تاريخاً لهما ومجداً وقامة إضافية. كما صار الخمار علامة

---

(9) بيير جيرو: علم الإشارة ـ السيميولوجيا 167 ت. منذر عياشي، طلاس، دمشق 1988.

على الملاحة، ومن ثم أصبح من شرط المليحة أن تلبس خماراً أسود لتعلن عن ملاحتها أو لتؤسس لهذه الملاحة.

- 3 -

في الوظيفة السردية للغة يحدث أن يحاول المؤلف كشف ما عنده وفي الوقت نفسه يحاول إخفاء هذا المكشوف، حدث ذلك في ألف ليلة وليلة مثلا، وفي كليلة ودمنة حيث تكون محاولات الإخفاء والتستر متصاحبة مع محاولات الكشف والإظهار. وتسير الوظيفتان معاً وفي آن. والقارئ يقبل هذه المحاولة من المؤلف بل إنه يتفاعل معها ويتوقعها.

وهذا يحدث مع مظاهر اللباس بوصفها لغة تتماثل مع لغة السرد - فالعمامة هي علامة كاشفة - كما رأينا أعلاه - وهي كذلك قناع يخفي ويستر. والقناع من سيما الرؤساء كما يقول الجاحظ (ص 436) ويروي أن المقنع الكندي الشاعر كان الدهر مقنعا. مثلما أن عادة فرسان العرب في المواسم والجموع وفي أسواق العرب أن يتقنعوا، فيخفون بذلك وجوههم. ومن هنا فإن العلامة تعني الشيء ونقيضه حسب ما يقول الجرجاني إن (اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه)[10]. بهذا فإن العمامة بوصفها علامة ومن ثم كونها لغة لابد أن تدل على الشيء وخلافه. فهي إعلان وكشف عند سحيم الرياحي وعند طريف العنبري. وهي إخفاء وستر عند

---

(10) الجرجاني: أسرار البلاغة 347، ت ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول 1954 (تصوير مكتبة المثنى، بغداد 1979).

الرؤساء والفرسان. وفي كلتا الحالتين هي (سيما) وعلامة دالة، فالكشف يدل على الفرد ويعلن عنه بينما الإخفاء صار علامة على السيادة والفروسية. ولدى بعض القبائل تظل النساء محجبات الوجه مدى الحياة حتى عن الزوج وقد وردت روايات عن نساء يقلن إن أزواجهن ماتوا دون أن يشاهدوا وجوه زوجاتهم[11].

وهذا يعني أن اللباس يتحول من كونه فعلا عادياً واعتياديا إلى أن يصبح علامة ذات دلالة مركبة. وليس من الضروري أن تكون هذه الدلالات منطقية أو ذات ترابط سببي. بل يكفي فيها أن تدخل في ملابسات معنوية بمعنى أنها تدخل في نظام من العلاقات تنشأ حولها وتتداخل معها مما يجعلنا نربط بين لباس ما وما يوحي به هذا اللباس من معانٍ. فإذا حدث هذا الربط صار اللباس لغة تتكون من دال هو شكل الملبس ومدلول هو المعنى الذي نربطه مع ذلك اللبس المعين. ولقد كان العرب يربطون بين العمامة وما ترمز إليه فإذا قالوا: سيد معمم، فإنما يريدون أن كل جناية يجنيها الجاني في تلك العشيرة فهي معصوبة برأسه[12]، وفي هذا القول الذي يقوله الجاحظ ربط بين الدال والمدلول كقيمة رمزية من جهة وتوجيه للصورة الاجتماعية والثقافية للباس بما إنه لغة وعلامة ثقافية، وكما ينقل الجاحظ ـ أيضا ـ فإن اللباس علامة تمييز وفرز اجتماعي، وكان لحرائر النساء زي، ولكل مملوك زي، ولذوات الرايات زي[13].

---

(11) روى سعيد السريحي عن جدته أنها قالت له إن جده لم ير وجهها قط، وأنه مات ولم تكشف له عن وجهها مدى حياتهما الزوجية.

(12) الجاحظ: البيان والتبيين 436.

(13) السابق 435.

والجاحظ يشير هنا إلى علاقة اللباس بالوظيفة والمنزلة، حيث إن ذوات الرايات هن بائعات الهوى، ويميزهن لباس يفرقهن عن الحرائر.

هذا مهاد ثقافي سنبني عليه التصور الثقافي الجديد في زمن الثقافة البصرية، ومن كون اللباس لغة سندخل في الفصلين اللاحقين مدخلا يتعرض للباس بوصفه صورة تلفزيونية تتحرك في إطار الثقافة البصرية كلغة للجسد وكعلامة تتخذ من اللون والشكل مرجعيات تأويلية وثقافية.

الفصل الخامس

التلفزيون والتأنيث

- 1 -

إن صدقت المقولة بأن الأدب بورجوازي والصورة ديموقراطية فإن صورة المرأة قد مرت بطريق طويل ومتشعب في أسلوب تمثلها ورسمها، ولقد كانت الصورة الشعرية هي الأقوى فاعلية في رسم صورة المرأة ليس من حيث جمالها فحسب بل أيضا من حيث سلوك الجميلة وفعلها بغيرها، حيث تتردد صفات ثابتة ويجري تأكيدها شعريا باستمرار فيكذب العاشقون ولا يفون بوعد وتكون المرأة خطرا على الرجل العاشق تصيبه في عقله وفي رجولته وتجعله مسخا لا هو ذكر ولا أنثى، وتظل صورة المرأة في الشعر صورة واحدة في شكلها المادي وفي مجموعة سماتها السلوكية، والبيت المشهور عن الجميلة في الخمار الأسود يكشف عن دور الشعر في تمثيل الأنوثة والجمال وعن أثره في رسم الصورة وتعزيزها. ولا شك أن هذا قد خلق امرأة من نوع خاص ترددت أسماؤها في التراث الأدبي بما إنها ليلى وهند وبثينة وسعاد، في مجموعة أسماء للجميلات المشهورات ولا تتعدى التسمية هذه المنظومة الافتراضية من الأسماء ومعها منظومة السمات الثابتة حتى لكأنهن واحدة ولكأن الشعر كله نص

واحد، تتكرر فيه الأسماء وتتكرر الصفات[1].

وهناك صورة مرسومة للمرأة بلاغيا وشعريا حيث هي نؤوم الضحى وتسمو بقدر ما تكون غضة بضة لا تعمل حتى لقد حسنوا صورة الخرقاء ـ كما هي معشوقة ذي الرمة ـ وهي السمينة الممتلئة وقد وصف الأغاني جمال عائشة بنت طلحة مركزا على ضخامة عجيزتها حتى إنها إذا نهضت عاونتها جاريتان فأعجزتهما إليتاها ولما عجزتا قالت لهما إني بكما لمعناة وذكرت قول الشاعر:

وتنوء تثقلها عجيزتها

نهض الضعيف ينوء بالوسق

وهي المرأة مضرب المثل في الجمال وتعشقها الشعراء والقادة والوجهاء وتزوجت من الأمراء وكان زواجها من مصعب بن الزبير قصة ملحمية في زمانهما[2]، والشاهد البلاغي المشهور يقول:

أبت الروادف والثدي لقمصها

مس البطون وأن تمس ظهورا

تلك صورة نمطية عممها الأدب بشعره وحكاياته، سواء حكايات الرواة أو حكايات الحب، وهي في كل الأحوال صورة واحدة مرسومة يتعاقب عليها الشعراء والقصاصون في مسعى رتيب للتأكيد عليها عبر الإصرار على محاولة إتقانها بالتوسل بكل ما تزخر به اللغة من مجازات وكنايات حتى صار من ديدن الشاعر أن يبدأ قصيدته في أبيات عن الحب حتى لو لم يحب وحتى لو لم ير امرأة

---

(1) فصلت القول في هذه المسألة في دراسة بعنوان (الجنوسة النسقية) مجلة فكر ونقد / الرباط، سبتمبر 2003، ومجلة فصول / القاهرة، 2003.

(2) انظر أخبارها في الأغاني، ج 10 ص ص 51 – 59، دار الفكر، الرياض، د.ن.

في حياته، وليس عليه إلا أن ينهل من رصيده الشعري لكي يجد مخزنا ثريا من الصفات ومعها الأسماء محددة ومقننة بكثافة لا يشذ عنها شاعر قديم ولا حديث.

ثم جاءت الصورة المرسومة في لوحات تشكيلية أولا ومنحوتات وأعقبتها السينما بصورة متحركة وفي هذه كلها جرى تأكيد التأنيث بألوانها ومقاساتها الجسدية وحركاتها ونبرات لغتها.

جاءت المرأة بصيغة الموناليزا بنظرتها الماكرة والملغزة وأعقبتها السينما بصيغة مارلين مونرو المرأة اللعوب والفاتنة بلغتها وحركة جسدها، وهو ما جسد صورة للأنوثة جرى تعميمها في فترة الخمسينات والستينات من القرن الماضي وصارت نموذجا لمصممي الأزياء ومصنعي الماكياج، وصارت صورة مارلين مونرو هي الصيغة الفنية للمرأة الجميلة وحلت محل الصيغ الشعرية، مع فارق جذري، وهو أن الصور الشعرية كانت في مجال نخبوي والجميلة فيها هي بنت القصور وصاحبة الوجاهة الاجتماعية أو الأدبية، أما النمط السينمائي فقد تسرب إلى المجلات وتركز كصورة ثابتة بألوانها وأصباغها وإطلالتها لتكون بذلك نموذجا شعبيا وعموميا.

ولم يلبث التلفزيون أن احتوى دوائر الاستقبال البشري كلها، ومع تطوراته السريعة من بث محلي غير ملون إلى بث ملون ثم إلى بث فضائي عمومي، جرى توسيع دوائر التعميم والتلوين حتى صارت الصورة المؤنثة هي الصورة الأكثر حضورا في كل أنواع الاستقبالات حتى عند الرجال أنفسهم. وجاءت مذيعات الأخبار وكأنهن في منافسة مع عارضات الأزياء والمغنيات في جمال الإطلالة وتلوين الشكل والملبس.

ولم يكن ذلك حكرا على النساء فقط بل جاء الرجال من الفنانين وأخرجوا أنفسهم بإخراج فني مؤنث بدءا من اللباس إلى تسريحة الشعر وإلى حركة الجسد حتى في اللغة حيث تخنثت اللغة عندهم مع ما في لغة الجسد وحركات اليدين والنظرات والابتسامات مما هي صيغ أنثوية تمثلها الفنانون الشباب في اللقاءات معهم وفي أحاديثهم عن أنفسهم على شاشات التلفزيون.

ومثال مايكل جاكسون مثال دال جدا حيث سعى إلى تغيير لونه من الأسود إلى الأبيض وأجرى عمليات طبية خطيرة ومكلفة ماديا وصحيا لكي يبدو أبيض اللون ثم عمل على تغيير صوته واللعب بحباله الصوتية حتى صار صوته أنثويا ويظهر بتسريحة شعر كالبنات وحركاته مؤنثة، وهو نموذج شائع عبر صورته العمومية وعبر تعلق الفتيان والفتيات به وبفنه.

ونجد عمليات التجميل تأخذ مجالا عريضا ليس بين النساء فقط بل بين الرجال وقد جاءت الأخبار عن رئيس وزراء إيطاليا بيرلسكوني بأنه قد أجرى عمليات تجميل لوجهه وشكله[3]. على أن التجميل والهوس بالإطلالة قد صار جزءا من ثقافة هوليوود وهي تشمل الممثلين الرجال تماما مثل النساء، ولقد شاع عن المطربة العربية الشابة نانسي عجرم أنها قد أجرت عددا من العمليات التجميلية التي صاغت وجهها وجسدها على قياسات فنية مصممة طبيا وإعلاميا، ويذكر خبراء التجميل أن الفتيات يطلبن منهم تعديل أشكال وجوههن وإطلالاتهن على نماذج لمطربات وممثلات

---

(3) الحياة 30/ 1/ 2004.

محددات في هوس ثقافي معني بالشكل والجمال المقنن. وذكرت بعض الصحف أن هناك أزواجا يطلبون تعديل أشكال زوجاتهم على نماذج جمالية للفنانات المشهورات[4].

هنا تتعزز صورة التأنيث عند الشباب كما عند الشابات، وهي صورة مرسومة رسمة ثقافية محكمة، ولن تكون خيارا فرديا وذوقيا بقدر ما ستكون ضرورة ثقافية اجتماعية لأنها صورة مستوحاة عبر الفرض الإعلامي، وكما كانت الصورة المؤنثة مرسومة شعريا في القديم حسب نسق ثقافي مقرر فإن التأنيث يتعرض لرسم ثقافي نسقي يترسخ عبر الصورة ويتم تعميمه حتى ليصبح فرضا وقانونا لا يمكن تغافله.

ـ 2 ـ

الصدمة الثقافية

لم تكن العلاقة بين الصورة التلفزيونية والمرأة عادية، وليس التلفزيون سوى أداة ثقافية ذكورية، وإن كانت الثقافة الإنسانية المتمثلة بالنص المدون والكتابة قد سيطر عليها النسق الفحولي فإن ثقافة الصورة قد جاءت لتعزز هذا النسق وتنطلق منه، وبما إن المرأة قد تعرضت على مدى التاريخ كله لعمليات تصنيف طبقي وثقافي من جهة وعمليات إقصاء علمي من جهة ثانية فإنها لذلك ظلت مادة خاما مهيأة للاستعمال والتبويب الثقافي، وتوسلت العمليات هذه كلها بكون المرأة عنصرا جاهلا حسب التصنيف الثقافي، على أن

---

(4) الحياة 10/ 1/ 2004.

ذلك لم يكن جهلا بقدر ما كان تجهيلا متعمدا، ومن الممكن هنا تذكر مقولة نقلها ابن كثير تقول إن العلم رجل ولا يصلح للنساء[5]، ومصطلح العلم هنا يعني الثقافة والمعرفة بكل وجوهها حتى مسائل إبداء الرأي. ولذا فإن ثقافة الصورة قد جاءت لتدخل عنصرا آخر في التفحيل الثقافي ولقد رأينا في الفصلين الأول والثاني أن الدراسات تشير بوضوح إلى هيمنة الخطاب الفحولي وتحكمه بالخطاب التلفزيوني من حيث سيادة العناصر الثلاثة في الرسالة الإعلامية: العنف والجنس والمال. ولا شك أن تأنيث الصورة إنما هو آت من رغبة فحولية لخلق المتعة البصرية واستخدام الجسد المؤنث لتحقيق ذلك.

وبدءا من هذه المعادلة غير المتناسبة من كون الثقافة فحولية في مقابل تجهيل المرأة فقد كان دخول التلفزيون إلى عالم المرأة بمثابة الصدمة وبالتحديد في المجتمعات التقليدية التي لم تكن تعرف من الحضارة إلا بعض أطرافها، ولقد مر علينا ما رواه ماركيز عن جدته التي كانت تعتقد أن الراديو هو صندوق سحري يختبئ فيه جني أو شيطان[6]، ومثل هذا كان يجري في كل المجتمعات التقليدية التي لم تكن قد دخلت إلى عالم القراءة ولم تتعامل مع الجريدة، ثم فجأة أتتها صورة حية متحركة من داخل صندوق يتمركز في صدر أهم الغرف المنزلية وأكثرها خصوصية وحصانة، جاء الجني هذه المرة

---

(5) ابن كثير: البداية والنهاية، ج 9 ص 345 والنص يقول: العلم ذكر لا يحبه إلا الذكور من الرجال ويكرهه مؤنثوهم، وهو قول لمحمد بن مسلم الزهري.

(6) ماركيز: كيف تكتب الرواية، ص 37 / ترجمة صالح علماني، الأهالي، دمشق 1988.

مصورا وحيا له عينان ووجه وفم يتحرك، ولقد حدث لإحدى الجدات أن وضع حفيدها التلفزيون الذي اشتروه للتو في وسط الغرفة ثم دعا جدته لرؤية المفاجأة وكان يردد عليها عبارة تلفزيون ويقول لها إنه راديو مصور، وبعد أن وضع الجدة الخائفة أمام الجهاز ما كان منها إلا أن وضعت الحجاب على وجهها حينما شاهدت رجلا يتكلم ويطل عليها بعينيه ثم كانت الصدمة أكبر حينما كان أول برنامج رأته يقدم صورة لرجلين يضرب أحدهما الآخر ضربا عنيفا ويطرحه على الأرض ومن حولهما ناس يصرخون ورجل ثالث من فوقهما يحاول فك أحدهما من الآخر، وهنا صرخت الجدة تنادي حفيدها وتقول له إن أهل التلفزيون تهاوشوا (تضاربوا) وأن الدماء صارت تسيل من أحدهم مما أرعبها وجعلها تكره المنظر، ولم يكن ذلك سوى برنامج عن المصارعة الحرة لم تكن الجدة قد سمعت به من قبل، وقد ظنت الجدة أن ما تشاهده هو المذيعون أنفسهم وقد دخلوا في مشاحنة أدت إلى أن يتضاربوا فعلا وأنهم قد دخلوا في معركة فيما بينهم. وهذا ما أدهشها وأرعبها فنادت حفيدها ليشاركها الدهشة.

ذلك كان علامة على تواجه ثقافتين لم تكونا في مواجهة سابقة، وليس غريبا إن تستنكر الجدة ما حدث إذ هو أكثر عناصر الثقافة فحولية حيث تستعرض الفحولة قوتها وجبروتها على الشاشة وحيث يكون العنف نموذجا على التفوق وسبيلا للكسب وللشهرة، وهما قيمتان فحوليتان متأصلتان.

ولذا نفهم المعنى العميق لدى الذين راحوا يصدرون الفتاوى بتحريم التلفزيون وكذا موقف بعض النساء في التحجب عن الشاشة

توجسا لتطلع المذيع إليهن، وهذه علامات عميقة على الخوف من الآخر والأجنبي والمخالف، وقد دخل هذا الآخر إلى قلب المنزل ولسوف يعيد صياغة المنزل وثقافة العائلة كلها حسب نموذجه وقياسا على رموزه. يحدث التحول المفاجئ من التقليد المنغلق على ذاته والمتحصن في خصوصيته إلى نافذة صغيرة انفتحت كالثغرة من داخل الدار وتحولت لتكون بابا من أبواب جهنم حيث حضر العالم كله مصورا وناطقا وحيا أكثر من حيوية الحياة ذاتها وذلك لما فيه من التزيين والتحسين المفرط حتى لتكون الصورة أقوى تعبيرا وتأثيرا من الواقع.

تلك صدمة ثقافية لم تمهل الناس لكي يتدرجوا ثقافيا من المعنى البسيط والفهم الأولي إلى ما هو أكثر تعقيدا، لقد باغتتهم الصورة لكي تقلب البيت من داخله ولكي تكسر حصانته ومناعاته الأولى، وجاء كل شيء، ليس الوجه والصوت الذي تقاومه الجدة بالحجاب، بل جاءت موضات الملبس والمأكل والنمط اللغوي في الحديث وجاءت الأفكار والآراء التي يحمل بعضها جرعات عالية من التحرر والجرأة وانقلبت الحال بعد ذلك لتفقد الجدات دورهن التربوي والنموذجي حيث صرن جاهلات وقديمات وقاصرات في عرف حفيداتهن وحلت الشاشة لتكون المربية الجديدة والنموذج الثقافي المتجدد.

حصل هذا الفرز العائلي وجرى نزع أهم القيم العائلية ولم تعد العائلة مقياسا اجتماعيا ولا تربويا، والفاعل هو هذه الصورة السحرية التي صارت تدير الكون وتختصره وتعيد صياغته ولذا فلا عجب إذ يكرهونه حتى ليسميه البعض بأنه (تلف العيون) على قياس (تلفزيون)

في مجاز واضح على التخوف الثقافي والتسليم بالكارثة. وهي الصدمة تعبر عن نفسها بصيغ متنوعة.

والذي فعله التلفزيون هو أنه كسر المكان ولم تعد للمنزل قيمته الأولى في أنه المخبأ والحصن، ولقد كان المثل الإنجليزي يقول (بيت الرجل الإنجليزي هو قلعته) ولكن هذه القلعة قد جرى اقتحامها وفتحها على كل مصاريعها حتى لم يعد هناك مكان مذ حلت الشاشة الصغيرة فاتحة الفضاء ليكون هو الضيف الدائم على العائلة ومن هنا بدأ الدرس الثقافي العمومي. حيث لم يعد التلفزيون خيارا وإنما صار ضرورة حتمية ولا سبيل إلى الاستغناء عنه، أو التحجب عن صورته. وبالتالي فإن المرء يجد أنه لا يتقبل الصدمة فحسب بل يتطلبها ويسعى إليها.

ـ 3 ـ

الاختراع أبو الحاجة

إن كانت المقولة الشائعة هي أن الحاجة أم الاختراع فإن ما تثبته الثقافة التلفزيونية هو عكس ذلك، وهذا واحد من التحولات الخطيرة في حياة البشر وثقافتهم، إذ لم تعد الحاجة هي التي تقرر مطالب الحياة، وإنما تتقرر أنماط الحياة بناء على ما تبنيه ثقافة الصورة بواسطة الموضة والإعلان ونماذج المشهورات والمشاهير في لبسهم ومسلكهم. ولم يعد الأمر خيارا فرديا ولم يعد يستند إلى ضرورات المعاش وشروط الواقع، وكم هي قديمة مقولة إن الحاجة أم الاختراع إذا نظرنا في جهاز (الجوال) الذي يحمله أي واحد منا، وتمعنا بمقدار ما تغير هذا الجهاز خلال مدة قليلة، تغير في شكله

وفي حجمه وفي خصائصه، وهو تغير سريع يحدث في شهور، حتى ليصبح ما لديك قديما وغير وجيه، وتبعا لذلك تأتي الرغبات الخاصة في تغيير الجهاز الذي سينظر إليه على أنه قديم وبما إنه قديم فإنه غير صالح ولا بد من شراء جهاز جديد، ولا تسمح شروط التفاعل الاجتماعي بالتعقل هنا أو تحكيم شروط الحاجة والشرط العملي، بل سيكون المظهر أساسا لتحديد الخيارات. وكلمة قديم هي مصطلح قصير المدى، فالقديم هو ما كان عمره شهورا وليس قرونا ـ كما كانت القياسات السابقة ـ.

يحدث هذا في كل شيء، وأخطر ما فيه هو حدوثه مع اللباس، خاصة مع ملابس النساء، حيث يجري التغيير السريع فصليا، حسب تحولات الموضة، وأخطر من ذلك هو التغييرات من داخل الموضة نفسها، إذ صار من شروط الوجاهة اللاتكرر المرأة ما لبسته في مناسبة سابقة، وكل ظهور اجتماعي لا بد أن يكون بفستان لم تلبسه من قبل، بل بلغ الأمر بالمذيعات أن لا تظهر المذيعة على شاشة التلفزيون بلباس واحد مرتين، وتتغير الألوان ومقاطع اللباس وتركيبة الإطلالة كل مرة على شكل لم يسبق له مثيل، وهذه صارت حتمية مظهرية قاطعة، ويتبع ذلك ما تظهر به الفنانات من تفنن بالزي وإبداعات في شكله وألوانه بشكل يقوم مقام الشرط من جهة ومقام التوقع من جهة أخرى، ويصبح اللباس والأصباغ مادة للحديث والتعليق، مما حوله إلى ثقافة اجتماعية عمومية، وأسس لفكرة (الاختراع أبو الحاجة)، فإذا جرى الإعلان عن مخترع جديد في اللباس ـ ومثل ذلك الأجهزة والسيارات وكل مواد الاستهلاك حتى الأطعمة منها ـ فإن سياسة التسويق ستتولى دفع هذا المخترع ليكون

في خانة الاستهلاك ويتم تجنيد كل الوسائل الإعلامية لخلق صور عمومية تبث نماذجها على كل العيون المتلهفة أصلا لرؤية الجديد، وكلما كان الجديد غريبا زاد التعلق به لغرابته ولقوته التأثيرية في الإعلان عن نفسه لمجرد غرابته، ولشدة وقعه على النظرة الأولى، ويجري توظيف النظرة الأولى لتكون هي مصدر القرار، ويجري استبعاد شروط الجودة، وأخطرها المتانة التي كانت قيمة قديمة وهي لم تعد الآن كذلك لأنه ليس مطلوبا من المنتج الجديد أن يعيش طويلا، وكلها بضعة شهور بالكثير لكي يأتي منتج آخر ينسخه، وسيأتي الآخر من الشركة نفسها ومن المصمم نفسه، وهما قد أتقنا اللعبة وصارت سببا كبيرا لاستمرار أي شركة في السوق ولتحقيق مزيد من المكاسب عبر مواصلة التغيير والتعديل. ويتبع ذلك دوما تأكيد على ثقافة الموضة وملاحقة التغير.

ولقد شمل ذلك رجال السياسة مثلما هو لدى الفنانين والفنانات، وفي بداية الثمانينات من القرن الماضي نشرت إحدى المجلات الغربية صورا للرئيس أنور السادات بوصفه (أشيك) رجل في العالم، بعد مسابقة خضعت لتحكيم خبراء الأزياء، وفي مطلع القرن حظي بهذا الشرف الرئيس الأفغاني حامد كرزاي، ويظهر الرجال في صورهم في ملابس يتنافسون فيها مع النساء في الألوان والأشكال حتى صار الشخص الواحد بآلاف الصور، وكلها لا تتكرر ويحرصون على ألا تتشابه.

هذه مسابقة في الاستهلاك تحول الثقافة البشرية إلى ثقافة بصرية شديدة التغير والتبدل، ولم تعد الجودة والتحمل والديمومة شروطا، ولا حتى في الأجهزة والسيارات، بل إن هذه السمات صارت أعباء

على الشركات ومدعاة للكساد، وهي لم تعد أساسية منذ صارت شروط التغيير قصيرة جدا.

هذا تحول ذوقي غير شروط الجمال وشروط المقبولية، ولنا أن نتذكر مقطعا من حوار في إحدى الروايات حيث يتلاقى الأمير الطفل مع طفل آخر فقير، ويود الأمير أن يتعرف على حياة الفقراء من باب الاستطلاع، وحينما تجول في بيت الفقير وعلم منه أن له أختا سأل الأمير عن ملابس البنت فرد الطفل الأخير بأن ملابسها عليها، فسأل الأمير عن ملابسها الأخرى، فاستغرب الولد الفقير وقال: إنها تملك جسدا واحدا ولباسا واحدا[7].

(جسد واحد / لباس واحد). هذا هو قانون الحاجة، وهو قانون ثقافي صار الآن قديما، وفي مقابل هذه الحكاية نقرأ مقالة لكاتبة تكتب عن خبر مفاجئ سمعته وكان عن مدرسة قديمة لها في صفوف دراستها الأولى، وراحت تثني عليها ومن بين الثناء ذكرت جمالها وأناقتها، ثم ذكرت أنها لم تكن تلبس فستانا مرتين وقالت إن الطالبات كن يحرصن على تذكر أنواع ملابسها وحفظ أشكال هذه الملابس لكي يدققن النظر عما كانت ستكرر أي لباس، وأكدت الكاتبة أن ذلك لم يحدث على مدى ثلاث سنوات، واعتبرت الكاتبة أن ذلك علامة تميز وعلامة جمال وسمو ذوقي[8].

وإن كان هذا النموذج قد أخذ حقه من التمكن ومن فرض ذائقة عمومية فإن هناك من رأى أن هذا نوع من الغزو الثقافي والفكري

---

(7) وردت في رواية مارك توين (الأمير والفقير): Mark Twain; The Prince and The Pauper 1882

(8) هناء حجازي: أبلة نجاح، جريدة البلاد السعودية، 13/12/2003.

مثله مثل العولمة الاقتصادية وفرض شروط السوق الحر والتجارة الحرة وبذا تكتمل شروط النمذجة الثقافية والحضارية، وهو أمر يناقضه الواقع الثقافي حيث إن الناس هم من يطلب هذه المتغيرات ويطرقون بابها وهم من يقف بالطوابير الطويلة لمشاهدة آخر فيلم أمريكي أو في قضاء إجازة في بلد غربي أو الدراسة فيه، وكذا في متابعة الفضائيات والتماهي مع الموضات، وهذا ليس غزوا من الآخرين بقدر ما هو ترجمة لرغبات داخلية لها طابع نسقي وتستجيب للوازع الثقافي الجديد تبعا لما هو مخبوء فيها ـ وسنزيد هذه النقطة تفصيلا في الفصل الثامن ـ.

ـ 4 ـ

من الفم إلى العين

كان الفم هو الجهاز الأهم في الفعل الثقافي ليس لأنه مصدر التعبير في الثقافة الشفاهية ـ فحسب ـ بل إننا نكاد نقول إنه هو مصدر الاستقبال أيضا حيث كان الناس يستمعون لكي يتكلموا، وكل حالة استماع كانت هي حالة تأهب للقول، ولذا يكون التبادل اللغوي مشتركا بين مرسل ومرسل إليه، وكثيرا ما يتكلم الناس في وقت واحد حتى لا ترى أحدا يصغي لأحد، وجاءت الثقافة في فترة من فتراتها لتعزل الأدوار وتقسم الطبقات، فصار الخطباء وورثهم الشعراء ليظهر نماذج من أهل البيان يحتكرون الإرسال اللغوي، وجاء التدوين ليعزز فكرة وجود مؤلف فرد له اسم وله قول مخصص.

وتعزز دور اللسان ليكون علامة ثقافية أولى، ولقد قال خالد بن

صفوان: (ما الإنسان لولا اللسان إلا صورة ممثلة أو بهيمة مهملة)[9]، وهذا تأكيد لمقولة زهير ابن أبي سلمى: (لسان الفتى نصف ونصف فؤاده، فلم يبق إلا صورة اللحم والدم) وكلا القولين يجعل الإنسان صورة إذا هو فقد اللسان، وهذا بالضبط ما جرى بعد ذلك في ثقافة التلفزيون، والذي كان سخرية واستهزاء صار حقيقة ثقافية بعد ذلك.

على أن علو شأن (الفم) أو اللسان أمر قد سارت عليه الثقافات وتم تعريف الفواصل والمقامات بناء عليه، ثم جاء اختراع المذياع ليعزز فكرة (الفم) بوصفه آلة لغوية ذات سطوة جبارة، وعندنا مذيعون كان لهم جبروت صوتي عبر أداة الفم وكانوا يؤثرون على الرأي العام وعلى السياسات الخاصة، من مثل أحمد سعيد في إذاعة صوت العرب في الستينات من القرن الماضي، حيث كانت الأيديولوجيات السياسية القومية ترسم عبر صوته وما يقوله يتحول إلى نسق ذهني عمومي بوصفه صوتا للجماهير. وهي حقبة عربية شهدت مجد (الفم) وتفوقه.

ثم جاء التلفزيون ليقرر مرحلة جديدة في الثقافة البشرية، لتحل الصورة محل كل الأدوات وتتفوق على كل الوسائل الأخرى. وبذا تأتي العين لتحل محل الفم وتأخذ دورها كأداة وحيدة فاعلة.

وإن كان خالد بن صفوان وزهير من قبله قد قررا سلفا أن البديل للسان والفم هو الصورة، وما الإنسان بدون اللسان إلا صورة

---

(9) نقله الجاحظ في البيان والتبيين 1 / 154 ت. علي أبو ملحم، دار الهلال، بيروت 1992.

ممثلة، فإن ما حدث في ثقافة التلفزيون هو تحقيق لنبوءتهما حيث صار الإنسان صورة، وتراجعت وظيفة اللسان والفؤاد، ولم يعودا ميزة ولا مصدر تقيم، كل هذا بعد أن تحولت الأداة الفاعلة في الإرسال والاستقبال من الفم إلى العين، ولقد كان زهير يقول: (وكائن ترى من صامت لك معجب، زيادته أو نقصه في التكلم) وهذا قانون قديم لم يعد يفعل فعله في زمن ثقافة الصورة.

لقد صارت العين هي الأداة، وهي أداة قطعية في الاستقبال بكل تأكيد، وهي أيضا أداة إرسال، فقد تحدث جمع من خبراء الماكياج وأشاروا إلى أهمية العين والحواجب في صناعة الشكل والإطلالة مع ما يستلزمه ذلك من أصباغ وتطوير في الموضة من حيث لون العدسات والرموش وحجم الحواجب وكثافتها أو ضآلتها ولونها وتقويسها أو امتدادها، كل ذلك في سياق متصل مع تبديلات الموضة وتأثيرات الإطلالة، مما يجعل العين أهم أداة في فعل الإرسال والتأثير الذي تحدثه إطلالة الوجه، ويشمل ذلك الرجال مثلما هو من أهم قضايا الجمال وشروطه عند المرأة ليس للمتعة فحسب وإنما هو أيضا شرط للعمل والظهور الرسمي والفني والإعلامي، وكل حالة ظهور خارج المنزل هي حالة تجميل معقد فنيا ومكلف ماديا، وهي صياغة ثقافية تتحكم في ذائقة الاستقبال ومن ثم تقرر صيغة الإرسال.

ومع تحولات الإطلالة وكونها مشروطة بجماليات جاءت أيضا تحولات فنية وتكنولوجية ضخمة جدا وهي تدفع باتجاه تعزيز ثقافة العين والصورة، وذلك عبر (الفيديو كليب) حيث تآزرت الموسيقى مع الصورة وخدمتهما المبتكرات التكنولوجية الحديثة في المؤثرات

الصوتية مستفيدة من منجزات الإخراج السينمائي لتقدم فنا جديدا وثوريا في الغناء ولتتخلى الموسيقى عن دورها التقليدي مع الأذن والنغم أو التطريب وتصبح وسيلة تأثيرية لخدمة الصورة عبر إيقاعاتها السريعة والشديدة التنوع والدوران والتلوين.

جاء الفيديو كليب ليقلب معادلات الذوق والجمال وليؤسس لمدرسة جديدة في الفن، وتتحول معه صيغ الإرسال والاستقبال، وتتعاضد معه مبتكرات الموضة والتجميل لتحقق منظومة التأثير الحديث ولتخلق له صيغه الخاصة، حتى زال معه شرط (الصوت) في الغناء وحل شكل الوجه والجسم محل أي شرط آخر، وسعت كثيرات من الفنانات إلى صياغة أنفسهن حسب شروط اللعبة الجديدة، وجرت عمليات جراحية طبية لتعديل أشكال الوجه والجسد لخلق شكل نموذجي يتطلبه سوق الفن، وكما ذكرنا عن مطربة شابة أجرت أربع عمليات تعديل في شكلها فقد صار عدد من المغنيات نماذج فنية لخبراء التجميل حيث تسعى الفتيات إلى صياغة أنفسهن على تلك العينات، كما أن المنافسات على مسابقات الجمال وعارضات الأزياء وفنانات الإعلانات وبعض المذيعات أصبحن زبائن مستديمات في عيادات التجميل من أجل صناعة الشكل المطلوب والمحافظة عليه. ولقد أشرنا من قبل إلى مايكل جاكسون الذي غير صوته وشكله ولون بشرته من أجل نجومية الفيديو كليب وصناعة الصورة كشرط لبقائه في دائرة القبول والاستقبال الذائع. ومثله رئيس وزراء إيطاليا.

لا شك أن هذا يجري على حساب الصحة البدنية والصحة النفسية كما أنه عبء مادي، ولكم صار له من الضحايا وهو طريق

للتضحية ولا شك، لأن الفنانة بهذه الصيغة تكون قصيرة العمر فنيا، فإذا ما بلغت سنا معينة اختفت من السوق بسبب عدم تؤهلها لنقل الصورة البهية المطلوبة إعلاميا، ويجري فصل المذيعات وإبعاد العارضات والاستغناء عن فتيات الإعلان عند سن معينة بعد انتهاء صلاحياتهن التسويقية.

هذا أمر ليس بجديد ثقافيا، ومن ديدن الثقافة أن ترى التأنيث في صور محددة وفي سن محددة، والجمال الأنثوي ليس سوى صيغة محددة بسمات وحدود وكما كان الشعر قديما يحدد مسميات الحبيبات وسماتهن حيث ترى كل المحبوبات شعريا يحملن صفات محددة لدى الجميع وأسماء محددة لدى الجميع أيضا، مما يعني أن ما نشهده في ثقافة الصورة والثقافة التلفزيونية هو توظيف ثقافي لشرط نسقي قديم وراسخ، وثقافة المتعة الفحولية تعبر عن نفسها بصيغ عديدة وليس الفيديو كليب سوى قصيدة جديدة تقول بالصفات نفسها وتحدد المتعة إياها، ولو تذكرنا قصيدة (لوليتا) لنزار قباني لاكتشفنا أنها صيغة مبكرة للفيديو كليب حيث الأنوثة مصورة بأشد الصور إثارة وحيث هي محددة بمرحلة عمرية معينة لا تشمل سن الطفولة وتنتهي في سن محددة توصف المرأة بعدها بسن اليأس وهو تعبير فحولي يشير إلى نهاية الصلاحية الإمتاعية للأنوثة، وفي ثقافة الصورة ما يعزز ذلك وهو أحد المفاهيم الشعرية منذ عمر بن أبي ربيعة إلى نزار قباني وهو الشاعر الذي حدد قوانين الأنوثة وحصر سنها في قصائد كاشفة تعبر عن النسق الفحولي بصورة جلية[10]،

---

(10) سبق أن ناقشت ذلك: النقد الثقافي، الفصل السابع، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 2001.

والأمر نفسه يجري الآن في مرحلة الثقافة البصرية حيث تغيب النجمات بسرعة بعد أن يأفل البريق.

ـ 5 ـ

الناسخ والمنسوخ

إن أخطر ما في ثقافة الصورة والثقافة التلفزيونية هو ما يجري لجسد المرأة حيث عبره يجري تقرير النسق الثقافي كله ولقد تعرض مفهوم الشكل الفحولي نفسه إلى تغيير جذري حيث صار الفتيان يحاكون البنات في الموضات والعناية بالشكل وتسريحات الشعر ولغة الجسد حتى شاعت صور للفنانين الذين لا يختلفون عن النساء في أي شيء لا في لغتهم ولا في حركاتهم ولا في ملابسهم، ومن يشاهد مايكل جاكسون لأول مرة سيظنه فتاة من حيث شكله وصوته وحركاته، وتجري محاكاة هذا النموذج لدى شباب كثيرين وإن بدرجات متفاوتة.

إن الاعتماد على الصورة وتحول الصورة إلى وسيلة ثقافية طاغية وإلى أداة تسويق ناجحة ومربحة بشكل مفرط جعل صناعة الصورة تتمادى في جلب كل ما هو خيالي وما وراء الخيالي من أجل خلق ثقافة تكون الصورة فيها هي المجاز الكلي في عمليات الاتصال البشري، ولا تقوم حفلة عامة أو خاصة إلا ويكون اللباس والموضة فيها هما نموذج الحضور والتفاعل. ولا يظهر وجه في التلفزيون إلا بعد أن يمر على غرفة الماكياج، يتساوى في ذلك الرجال مع النساء، والعناية بالوجه والأصباغ وعلامات الأناقة تفوق أي شرط آخر.

في هذا كله تعزيز خطير لنموذج ثقافي حول مفهوم (التأنيث) وهو نموذج فحولي مغرق في فحوليته، فهو من ناحية أولى ذو هدف إمتاعي، وهو ذو هدف تسويقي وهو انتهازي من حيث إنه يستغل الأنوثة وقتيا ويجعلها مصطلحا ثقافيا وليست حقيقة وجودية، وبما إنها مصطلح فهي أداة تمثيل ظرفية ثم يجري التخلي عنها بعد نفاد الصلاحية، وهذا من بعد قد صار نموذجا عموميا مما يخلق على هامشه ضحايا لا أحد يسمع صوتهم وأولهم الفقراء الذين لا يملكون المال لمجاراة ثقافة العصر وموضاتها ثم ضحايا مخلفات هذه الثقافة بعد تجاوزهن لسن الإغراء. ثم الضحايا الصحيين من سلبيات عمليات التجميل أو الآثار الجانبية لأصباغ التجميل وما تخلفه من أمراض جلدية وتشوهات متأخرة بعد استهلاك كل طاقة الجسد وإنهاكه مع الزمن. وكذا أمراض التخسيس من مثل الأنوروكسيا والبوليما، وهي أمراض تنتج عن المغالاة في الريجيم حتى ليفقد الجسم قدرته على التمييز بين حالات الجوع والشبع، ويؤثر هذا على الجسد حتى ليصبح وكأنه قطعة نايلون جافة وفاقدة للحس[11].

هذه صورة ليست كلية وإن كانت طاغية، وحسب المبدأ النقدي من أن كل هيمنة تخلق معارضتها، وبقدر ما يهيمن نمط ما فإن الرغبة في مقاومته ورفضه تتحرك، وبقدر ما يطغى النسق فإن عيوبه تبرز بشكل أبرز وأوضح. هذا قانون ثقافي سنجد معالمه في قضيتنا هذه.

ومعالم المقاومة تأتي من النساء أنفسهن ففي ولاية مينوستا

---

(11) انظر عبد الله الغذامي: المرأة واللغة 45، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1976.

الأمريكية تقدمت جمعيات النساء بشكوى إلى المحكمة ضد استغلال شركات الإعلان لجسد المرأة، وجرى تقديم مشروع قانون يقضي بمنع استخدام جسد المرأة بوصفه مادة إعلانية وتسويقية ومادة لإثارة الشهوة، مما هو إساءة للنساء واستغلال مادي تجاري للأنوثة، ولكن المحكمة قضت برفض المشروع بدعوى إن هذا حبس للحريات وسيكون مخالفة دستورية لأنه يتعارض مع حق حرية التعبير(12).

هذا هو قرار المحكمة في أمريكا حيث تجري استباحة الجسد المؤنث فحوليا بما إن ذلك حق دستوري من حيث هو حرية تعبير.

ولئن كان هذا هو صوت النسق الفحولي فإن معارضة هذا النسق ستظل تعلن عن نفسها بصور عديدة سنرى نموذجا منها في المبحث التالي.

ـ 6 ـ

الكتاب الأبيض

تعبير الكتاب الأبيض تعبير فحولي استخدم سياسيا وعسكريا لإعلان المواقف الإمبريالية حول قضايا الشعوب وكانت بريطانيا تصف إعلانات قراراتها حول مصائر الشعوب المستعمرة تحت صيغة ومسمى (الكتاب الأبيض) وكان لهم كتاب أبيض عن فلسطين حينما كانت تحت الانتداب وكان يكشف عن مدى تحكم القوة العظمى في أقدار المستضعفين.

---

(12) ولقد ناقشت ذلك في المرأة واللغة 33 وانظر الصفحات 30 31 و33 عن ثقافة الصورة وكيف تم تمثيل الجسد المؤنث.

ولئن كان الكتاب الأبيض لغة للقوى العظمى فإن القوى الصغرى ستصدر كتابها الأبيض أيضا، ولقد صدر في أستراليا كتاب بعنوان (كل ما يعرفه الرجال عن النساء)[13]، وهذا عنوان كبير يحمله غلاف الكتاب، وجاء مكتوبا بخط عريض وبارز، وتم تغليف الكتاب بغطاء شفاف بحيث لا تفتح الكتاب إلا بعد شرائه، وحينما تشتري الكتاب الذي يغريك بعنوانه ذي الصيغة الكلية، وتشرع في فتحه ستفاجأ بصفحة بيضاء من دون عنوان داخلي ولا مقدمة ولا كشف للموضوعات ثم تعمل أصابعك في فتح صفحة تالية لتجدها بيضاء خالية، وتطلق أصابعك بين صفحات الكتاب لتكشف عن مائتين من الصفحات البيضاء يتلو بعضها بعضا في فراغ أبيض، لتكتشف مراد الكتاب ومعنى العنوان من أن الرجال لا يعرفون عن النساء شيئا.

والكتاب له مقام علمي ويحمل رقما فهرسيا وتصنيفيا علميا وحظي بتغطيات علمية وعروض جاء بعض ملخصاتها على الغلاف الخارجي، وهو بمثابة الإعلان الثقافي عن ما يسود علاقات الجنسين من تجهيل ثقافي ظل قائما على رغم كل التطورات المعرفية والعلمية.

والحق أن من المقولات الشائعة بين النساء هي في ترديدهن القول في أن الرجال لا يعرفون النساء، وهي دعوى تملك براهينها في الثقافة التلفزيونية، حيث يتم تصنيع صورة المرأة حسب شروط الثقافة الفحولية، ويتم تسويق الجسد الإمتاعي وجعله شرطا وجوديا

13 انظر: A. Pease; Every thing Men know about women Camel Publishing Company 1997.

ووظيفيا، وكل وجه جميل يتحول إلى تأهيل وظيفي والعكس صحيح، ويجري التعامل مع الوجه الجميل بقسوة مادية وتسويقية لا تراعي حقوق الجسد النفسية والصحية، وفي ذلك إغفال لأي قيمة أخرى غير الجمال المؤنث والشكل الشبقي في الأنثى، حتى لتصبح المرأة صفحة بيضاء قابلة للكتابة بقلم مذكر حسب خيال هذا القلم، وتزداد فداحة الأمر مع الصورة التي صارت بديلا ثقافيا عن الكتابة الشعرية والأدبية وتمثيل تلك الثقافة للأنثى وفي قمتها الشعر والحكايات السردية.

ولقد ظلت شكاوى المرأة من هذا التحكم الفحولي بها وظلت تشير إلى العنصر المفقود في صيغ تمثيل المرأة وإن كانت الشكوى في ولاية مينوسوتا قد أخذت طابعا قانونيا وحقوقيا فإن شكاوى أخرى قد ظلت تتردد على مستوى الاحتجاج اللغوي، ومنها شكوى باحثة البادية وفيها تعلن استنكارها من تحكم الثقافة الفحولية بالمرأة وتقول عجبا لأمر الرجل فإذا أمرنا بالسفور سفرنا، وإذا أمرنا بالحجاب تحجبنا[14]، وهو تحكم يحصر جسد المرأة في قوانين ثقافية ورسمية من حيث تمثيلها في الخطاب وفي الصورة ومن حيث سن القوانين عليها وعلى جسدها. وفي فرنسا جرى تحريم الحجاب وهي بلد الحضارة التي كان فيها قانون يقول: (إن الأولاد والمجانين والقصر ليسوا مواطنين)[15]، والمقصود بنفي المواطنية هو نفي حقوق التمثيل وحقوق التعبير عن الذات وهو بالضبط ما قالت به محكمة مينوسوتا كما ذكرنا أعلاه.

---

(14) المرأة واللغة 45.

(15) عن ذلك كله راجع: المرأة واللغة 33.

على أن مزيدا من التأنيث سوف يدفع إلى مزيد من الرفض بل إن تأنيث الشكل سوف يقابله تفحيل المضمون حيث ستزداد لغة العنف داخل إطار شكلي من التأنيث ـ كما سنوضح في الفصل الثامن ـ ويصاحب ذلك تجاور حاد بين نسقين متناقضين حيث العري يقابله التحجب وحيث الفتنة تقابلها العفة في تعارض نسقي نقف عليه أيضا في الفصل الثامن.

الفصل السادس

أيديولوجيا الصورة

ـ 1 ـ

أيديولوجيا اللباس (الحجاب)

اللباس هو عبارة عن (جملة ثقافية) كما أشرنا في الفصل الرابع أي أنه لغة وقيمة دلالية ثقافية، واللغة الثقافية وهي اللباس هنا تحمل بالضرورة دلالات نسقية، وكما أن الجمل الأدبية والبلاغية تقوم على تعدد الدلالات وعلى الانزياح الدلالي وتعتمد على ثقافة القارئ ومهارته في التأويل، فإن الجملة الثقافية تحمل أيضا أبعادها الخاصة في تعدد الدلالات وفي قابليتها للتأويل وفي خضوع التأويل لضواغط نسقية وأيديولوجية حسب حال المؤول وقدراته العلمية وتوجهاته الفكرية وهواه النفسي.

ولقد وقع اللباس بوصفه لغة في عدد من الإشكالات الثقافية الحادة جدا والتي تكشف عن الحال المعرفي والعقدي والأيديولوجي، ومن ذلك ما جرى لمسألة الحجاب، أو غطاء رأس المرأة في الإسلام. ولقد صار ذلك مادة للعلمانيين مثلما هو مادة فقهية، وصار مادة للقوانين والتشريعات، ولم يعد شيئا شخصيا

خاصا، وإن كان أصل الأمر في اللباس أنه شيء شخصي وعادات قومية وضرورات عملية إلا أن مسألة الحجاب تكشف كيف أن اللباس ليس مجرد هذه الأشياء وأنه يكون بمثابة البيان الثقافي والإعلان الديني والسياسي، ويجلب معه تبعا لذلك ردود فعل تكشف عن حال النسق الثقافي وكيف يتعامل مع قضاياه وكيف يعبر عن نفسه.

وبما إن اللباس هو صورة ثقافية ـ وهو في زمن الثقافة البصرية قد صار صورة تلفزيونية ـ فإن هذه الصورة تخضع لشروط الإرسال والاستقبال ولشروط التأويل، وسيكون رسالة ذات شفرات قابلة للفك مثلما هي قابلة للفهم وسوء الفهم معا.

وسأبدأ من قراءة علمانية لمسألة الحجاب لكي نكشف لغة النسق وكيف تعبر عن نفسها في استقبال اللباس بوصفه صورة وبوصفه جملة ثقافية، وكيف تفسره.

كتب أدونيس، وهو الحداثي والعلماني، مقالة في جريدة الحياة بعنوان (حجاب الرأس أم حجاب العقل..؟)[1]. والعنوان دال على منطق المقال وعلى صيغته التأويلية. وهو يناقش مسألة تحجب المسلمات في الغرب. ولا يتردد أدونيس في إعلان موقفه المضاد لتحجب المرأة المسلمة في الغرب، ويسوق في المقال حججا ضد هذا المظهر.

ويجب التنبيه هنا أننا لن نناقش رأي أدونيس بما إنه رأي ولكننا نناقش المعنى النسقي في طريقة التعبير عن الرأي، والفارق هنا عميق

---

(1) الحياة 26/ 6/ 2003.

جدا، إذ إن الرأي كوجهة نظر هو موقف عقلاني في تأويل الظواهر، ولكن التباسات الرأي هي ما تكشفه لغة النسق، أي أننا قد نرى رأيا ويكون ذلك حقا فكريا وعقليا، ولكننا حينما نعرض هذا الرأي فإننا نعرضه بلغة ملتبسة ثقافيا، وقد نجد أن المشكلة ليست في الرأي بحد ذاته وإنما هي في الحجج والبراهين التي نسوقها لتبرير هذا الرأي، وسنكون هنا أمام خطاب مزدوج ينطوي على نصين أحدهما ينقض الآخر ـ كما هو مفهومنا للنسق المضمر[2] ـ وفي حين أن الرأي موقف عقلي وفكري إلا أن الحجج تكشف عن خلل منهجي بما إنها علة أيديولوجية، وأدونيس في موقفه من الحجاب لا يقدم رأيا بقدر ما يقدم خطابا في تأويل الظاهرة، وسنرى أنها قراءة ملتبسة أيديولوجيا حتى لتتناقض مع أهم وأخطر ما يقول به أدونيس ذاته وبما يقوم عليه فكره وحقه في تمثيل ذاته وفكره، وسنرى أنه يجعل الآخر مرفوضا بسبب أنه (أقلية) ويجعله مرفوضا لأنه (مختلف) سياسيا وثقافيا، أي أنه بلغة أخرى يرفض حقوق الأقليات ويرفض حقوق الاختلاف، ويجعل مبدأ الأقلية ومبدأ الاختلاف علة وذريعة لرفض من يتصف بهما ويكون ذلك قانونا له يقود تفكيره ويقود مقالته، وهذا مبدأ لو طبق على أدونيس نفسه لصار هو ضحية هذه الحجج، كما أنه رأي مناقض لكل مبدأ ديموقراطي وعقلاني، وسنرى أن المشكلة هي في حجج أدونيس حينما يسوقها لكي يرفض الحجاب حتى لتكون الحجج ذاتها خطابا مصاحبا لخطاب الرأي وهذا ينقض ذاك ويلغي كل مكتسبات الفكر الحر في حين إن القول

---

(2) عن مفهوم النسق المضمر، انظر عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، الفصل الثاني، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 2001.

عنده قد قام أصلا تحت دعوى الفكر الحر. وهذه هي النسقية التي تصدر عن الأيديولوجيا المبطنة في قراءتها لظاهرة ثقافية إشكالية كظاهرة الحجاب بما إنها مثال على أيديولوجية الصورة.

وتبدأ المسألة عند أدونيس حينما حاول أن يقرأ مشكلة الحجاب في فرنسا وساهم في تقديم تأويل خاص به لهذه الظاهرة، وابتدأ أولا في التمييز بين المسلمين الفرنسيين بوصفهم مهاجرين وبين الغربيين أهل الدار، وهو يرى ضرورة هذا التمييز، ثم يرى بعد ذلك أن على المهاجر أن يتمثل حضارة وثقافة أهل الدار ولا يخالف عاداتهم وتقاليدهم، وإذا حدثت مخالفة فهذا سيحول الأمر من هجرة وطلب معاش إلى غزو، وهو يخص بذلك أهل الحجاب تحديدا، ويقول في ذلك: (لا بد من أن يعرف المسلمون الذين يتمسكون بالحجاب أن تمسكهم هذا يعني أنهم لا يحترمون مشاعر الناس الذين يعيشون معهم في وطن واحد، ولا يؤمنون بقيمهم، وأنهم ينتهكون أصول حياتهم، ويسخرون من قوانينهم التي ناضلوا طويلا من أجل إرسائها، ويرفضون المبادئ الديموقراطية الجمهورية في البلاد التي تحتضنهم، وتوفر لهم العمل والحرية) ثم يصف أدونيس هذا السلوك في التحجب بأنه شكل من أشكال الغزو.

يصدر هذا من أدونيس وهو حين كتبه كان يعيش في باريس، وهذا ما يجعل كلامه علامة على نوع من المثاقفة والمداخلة بين ثقافتين، ولكن أي نوع من المثاقفة هذه...؟

إنه يأخذ اللباس، والحجاب صيغة من صيغ اللباس، يأخذه بوصفه صورة وهذا صحيح، ثم يبدأ بتأويل هذه الصورة وهنا تحضر

الأنساق الثقافية حيث تتحكم الأيديولوجيا وتوجه فكر صاحبها عبر حضور النسق المضمر، ولقد سبق أن أشرت إلى أدونيس على أنه نموذج لنوع من الفحولية الجديدة[3]، وهي فحولية تنطوي على نسق مضمر يناقض النسق الظاهر، فالظاهر حداثي وتحرري والمضمر نسقي فحولي ذو رأي واحد وسلطوية فكرية وآحادية ثقافية.

إنه في حديثه عن الحجاب يقيم، أول ما يقيم، تمييزا طبقيا بين نوعين من البشر، نوع له الحق المطلق في تمثل ثقافته وتمثيلها كيف يشاء، ونوع آخر ليس له حق في أن يعبر عن نفسه. واللباس تعبير، ولكن أدونيس يرفض أن يكون الحجاب تعبيرا ذاتيا أو أن يكون خصوصية ثقافية وفردية، ويصر أن يراه قيمة ثقافية نسقية، ومن هنا فإن اللباس يتحول عنده إلى سلاح عدواني وأداة للغزو. وليس مجرد عنصر ثقافي وقيمة ذوقية أو حرية دينية وشخصية. إن الحجاب عنده مضاد ديموقراطي، وهو تحد وعدوان على أمور عديدة، منها أولا مشاعر الغربيين، ومنها أنه تعد على قيم الغربيين، وانتهاك لأصول حياتهم، وسخرية من قوانينهم، وهو رفض لمبادئ الديموقراطية. كل هذا إذا لبست المرأة حجابا على رأسها. وكأنها إذا خلعت الحجاب فستكون ديموقراطية وذات ذوق وثقافة وحساسية حضارية وحداثية.

ولا شك بوجود التحيز الطبقي الفحولي هنا، فالحجاب خاص بالمرأة، وأدونيس هنا لا يتكلم عن ملابس الرجال وهي كثيرة في الغرب كله، حيث يلبس الأفارقة والهنود والعرب ملابسهم التقليدية،

---

(3) النقد الثقافي، الفصل السابع.

ولم يقل عنها أدونيس إنها تحد لقيم الديموقراطية ولا لمشاعر الناس وقيمهم وقوانينهم، وهذا يجرنا إلى النسق الذكوري في الثقافة حيث تتعرض المرأة للقمع والتحكم الذكوري فيها، كما لاحظت باحثة البادية يوما، وقالت عجيب أمر الرجل فهو إذا أمرنا أن نتحجب تحجبنا وإذا أمرنا بالسفور نزعنا الحجاب[4]، وأدونيس هنا يخص المرأة بواجب الامتثال لسلطة المجتمع والرضوخ لشروطه. ثم إنه يصطنع فارقا طبقيا بين الثقافات والأذواق والتقاليد، حيث يصف أحدها بالتفوق والديموقراطية والحرية ويمنحه بالتالي الحق المطلق في الوجود، ثم ينفي ذلك كله عن الآخر، حيث يظل الآخر خطرا ودونيا وكل سلوك له هو سلوك يتجاوز حدود الحق الفطري له ليصبح عدوانيا وغازيا وغير ديموقراطي وغير حضاري. وهذه مفارقة خطيرة جدا، وتصدر عن كاتب حداثي ولكنها تكشف عن هشاشة الوعي الحداثي والإنسانوي عند أدونيس إذ لم يتمثل حقوق الاختلاف وحقوق التنوع الثقافي وحقوق الهامش في التعبير عن نفسه بلغته، لا بلغة المؤسسة والسلطة الجديدة. إنه وهو يقول بالديموقراطية ظاهريا فإنه يقول بالتسلط والفرض وإنكار حقوق الآخرين ولكي يرضي مشاعر الغربيين لا بد أن يغتال مشاعر المهاجرين وينفي حقهم في تمثيل أنفسهم، خاصة إذا جاء هذا التمثيل من قبل المرأة ومن قبل العناصر المهمشة، وهنا تبادر الثقافة لاستنهاض حراسها الفحوليين لمواجهة ما هو أنثوي وما هو آخر

---

(4) عن كلمة باحثة البادية انظر: عبد الله الغذامي: المرأة واللغة ص 45 المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1996.

أجنبي مختلف، وتسند المهمة إلى رجل فحل تبدو عليه علامات التحرر وذلك من أساليب الثقافة النسقية في الدفاع عن أنساقها، ومهما تجدد الغطاء الفكري إلا أن المضمر يظل نسقيا وفحوليا وطبقيا، ويتصرف في عمى ثقافي تديره الأيديولوجيا وتكتب له لغته.

وسيكشف المقال ذاته عن هذه العيوب النسقية بصور خطيرة وفاضحة، فهو يعبر عن موقفه من الحجاب على أنه (موقف يفرض على من يدرسه بموضوعية ودقة أن ينظر إلى أصحابه ـ لا بوصفهم متدينين أو رجال دين، وإنما بوصفهم سياسيين عاملين في السياسة) ثم يقول بقطعية واضحة (والحق أن كل الوقائع تشير إلى أن هذه الأقلية إنما هي أقلية سياسية، وعلى المسلمين والغربيين أن يتعاملوا معهم لا بوصفهم ممثلين للدين، وإنما بوصفهم مجرد حزب سياسي).

هذه فقرة كاشفة في مضمراتها النسقية، ولنستعرض هذه المضمرات:

أ ـ يصف رأيه بالموضوعية والدقة، وهذا وصف يقتضي حرمان الآخر من هذه الصفات. ويعطي الذات سموا وتفردا يلغي ما عداها.

ب ـ يسند كلامه إلى ضمير المذكر، بينما الكلام عن الحجاب، والحجاب خصوصية نسائية، ولكنه بما أنه نسقي فحولي فإنه يتكلم عن الرجال، رجال الدين وعن السياسيين وعن مضمر ذكوري يلغي الأنثى ولا يحيل إليها ولا إلى رأيها ولا إلى وجودها المجرد واللغوي. وهذا هو شأن الخطاب الفحولي والنسقي.

ج ـ يجعل جريرة المحجبات أنهن أقلية، وبما إنهن أقلية فإنهن لا حق لهن في تمثيل أنفسهن، وهو هنا يسقط أول حقوق

الديموقراطية في فرضه لرأي المؤسسة والخطاب الرسمي على المهمش، وفي إعلانه الواضح عن سقوط حق هذه الفئة في تمثل نفسها لأنها أقلية، وهذا لحن ثقافي يرتكبه أدونيس ليكشف به عن نسقية الخطاب وفحولية النسق. ولو أعملنا هذا القانون لسقط كل تمثيل بشري للأقليات لمجرد أنهم أقلية.

د ـ يقول أدونيس إن هؤلاء ليسوا من أهل الدين وإنما هم من أهل السياسة، وهنا يأتي السؤال عما إذا كان أهل السياسة ليسوا أصحاب حق في تمثيل أنفسهم وتمثل رؤاهم السياسية، وهو سؤال يتضح أن أدونيس يجيب عليه بالرفض. مع مزيد من القطعية والوثوقية في توصيف الآخرين وصناعة الصفات لهم وإصدار الأحكام عليهم، مع رفض أخذ رأيهم عن أنفسهم بالاعتبار، ولا يعبأ هنا بما يقوله الآخر عن نفسه (نفسها) وإنما الحد الفاصل هو ما يقوله الكاتب عن الآخرين وما يقرر به مصيرهم.

ثم يمضي أدونيس ليقرر قوانين يحدد بها السلوك البشري ويفرض على العلامات لغة خاصة يكتبها هو ويضعها في إطار صارم مثلما يفعل أي ديكتاتور سياسي أو اجتماعي في الماضي والحاضر، ويحدد مكانا يسجنهم فيه وهو المسجد أو الجامع حيث هو المكان الوحيد لهم وليس لهم حق الحضور في غيره وفي ذلك يقول: (الجامع هو وحده المكان الذي يتميز فيه المسلم، مفصحا عن هويته الدينية في الغرب ـ وهذا ما ينبغي أن يكون في البلدان العربية كذلك ـ هو المكان الوحيد الذي يمارس فيه حقوقه الدينية كاملة. كل ممارسة خارجه، اجتماعية أو عامة، إنما هي عدوان على القيم المشتركة. المؤسسة، وبخاصة التربوية، المدرسة والجامعة، مكان

مدني عام ومشترك، مكان لقاء، مكان مفتوح للناس جميعا، مكان يجب أن تزول فيه العلامات الدينية الخاصة الفارقة، أيا كانت، نضيف إلى المؤسسة الشارع، المقهى، المنتديات، دور السينما، القاعات العامة للمحاضرات والمؤتمرات، فظهور العلامات الدينية في هذه الأماكن خرق لمعناها والغاية منها، خرق للانتماء الواحد، أو الهوية الواحدة المشتركة، رمز لإرادة الانفصال، لرفض الاندماج، توكيد على الهوية الخاصة المغايرة، وفي هذا ما يمثل تحديا للشعور العام، وللذوق العام، وللثقافة العامة، وللأخلاقية العامة).

إذا أخذنا هذا الكلام على أنه قد جاء في مقال تحت عنوان (حجاب على الرأس أم حجاب على العقل)، وأن كاتبه رجل محسوب على الحداثة العربية، فنحن هنا أمام مفارقة ثقافية خطيرة جدا، وهي مفارقة تكشف عن الأنساق المضمرة التي يتحول فيها الحداثي إلى رجعي مبطن والديموقراطي إلى طاغية مغلف بلباس ناعم، والإنساني إلى تسلطي متحكم. وكم هي لغة أدونيس هنا لغة فحولية تسلطية، وهو هنا يلغي حقوق الاختلاف ويجعل المختلف منشقا ومجرما ـ كما هو المصطلح السياسي ـ ويبدأ من حيث منح نفسه سمات العقل والموضوعية، كما جاء في العنوان وفي تلافيف الكلام مع حرمان الطرف الثاني منهما، ثم يأتي تبعا لذلك إلى تصوير ثقافته وذوقه الخاصين على أنهما القانون الكوني العام، العقلاني والموضوعي والمشترك النفسي والاجتماعي، ومن خالف هذا القانون فيجب الحجر عليه وحبسه، والسجن هو (الجامع) الذي صار في تعريف السيد الفحل هو المكان (الوحيد) الذي يجوز للمرأة

المحجبة أن تتنفس فيه، وبعد ذلك يجري تعريف الأماكن الجغرافية بأنها أماكن تخص ثقافة عامة وعمومية لها ذوق يفترضه السيد الفحل، ويعطي قوانين عمن يحق له دخوله ومن يحرم منها، فالشارع يصبح منطقة تعريفية محددة الهوية، ولا يمر به سوى من أخذ إذنا مسبقا من السيد الفحل. بينما تأتي (الهوية الخاصة المغايرة) بوصفها جريمة لا يحق لمرتكبها أن يمر في شارع أو أن يدخل مدرسة أو جامعة أو دار سينما أو يشرب قهوة في مقهى. كل هذا من ضمن المحرمات التي يقررها السيد، ولو أخذنا بهذا القانون على جديته لحرمنا كل الفئات البشرية التي تملك ذوقا مختلفا أو لباسا مختلفا أو رأيا مختلفا أو حزبية مغايرة أو فلسفة جديدة أو قديمة غير سائدة، ولصار قانون أدونيس مثل قانون (الشارة القرمزية) كما في رواية هوثورن، حيث يكتب على المرأة أن تتصرف حسب قانون تسنه الجماعة عليها وتسجنها فيه كما يريد أدونيس أن يسجن المختلفة معه في حيز يحدده هو ويحرمها من الحيز العام لمخالفتها لهواه. ثم إن أدونيس لم يقل هنا عن مصير الرجال فيما لو لبسوا ملابسهم القومية كما يجري من الأفارقة في أمريكا وفي باريس، ثم ماذا عن المرأة إذا تحجبت في الجامع ـ حسب طلب أدونيس ـ هل ستكون ذات عقل أم أن الحجاب سيظل حجابا للعقل مثلما هو حجاب للرأس، وماذا عن قبعات الرجال وعمائم العرب قديما وحديثا وهل ستكون حجبا عقلية، أم أن المشكل كله في المرأة دون الرجل، ثم ماذا عن وضع المجتمعات التي تكون فيها المحجبات أكثرية هل سيكون ذلك عقلا وديموقراطية بما إنه توافق مع السائد، وهو قد جعل التوافق شرطا للعقل والتصرف المقبول، وهنا ستكون

المرأة عاقلة وحضارية في مكان ومتحجرة ومتخلفة في مكان آخر. هذا إذا أعملنا شرط أدونيس وهو شرط لا يتسم بالفطنة ولا بالكياسة بقدر ما هو عمى ثقافي وأيديولوجيا صارخة.

عند أدونيس تسقط كل الحقوق وتسقط الأقلية والمهمش، ويجري فرض رأي عام مشترك وذوق عام إلزامي ويصبح ذلك قانونا، وفي لغة المقال تأتي كل مفردات المعجم الفحولي من مثل / الوحيد / وحده / يجب / هو ولا سواه / مكان واحد لا غيره / في الغرب وفي البلدان العربية.

هناك قطعية ووثوقية وحدية في اللغة مع تمييز للذات المتكلمة بوصفها بالعقل والموضوعية، ثم السخرية بالآخر المختلف وحرمانه من حقوقه كلها الثقافية والدينية والسياسية والذوقية. وإن كان قد ابتدأ نافيا عن الحجاب الصفة الدينية وواصفا إياه بالسياسي إلا أنه ما لبث أن تراجع وراح يحيل إلى البعد الديني للحجاب، وقد تحول الحجاب عنده ليكون شعارا لرفض الآخر، وهو ـ حسب المقال ـ رفض مشترك بما أن أدونيس يصف أهل الحجاب بأنهم يرفضون ثقافة فرنسا العمومية، وهذه جريرة يحاسبهم أدونيس عليها، إلا أنه يعود ليشارك في الجريرة نفسها، فيرفض هو ثقافة هؤلاء ويشنع عليها ويصفها بكل الموبقات، وهنا تأتي المفارقة الكاشفة، وهي أننا نمر على نماذج من الوعي الزائف، فالديموقراطي يتحول إلى طاغية لمجرد أن يجد من يخالفه الرأي. والحداثي يتحول إلى رجعي متسلط لمجرد أن يحتك مع المغاير النفسي والثقافي.

إن أدونيس هنا يمثل علامة خطيرة تنم عن العيب النسقي في الثقافة، مذ صار أهم مثال في الحداثة العربية يتكلم ضد حقوق

الأقلية، ويرفض الرأي المخالف، ثم يصرح بشرطية ثقافية تتكلم عن رأي واحد مشترك وذوق عام لا يصح الخروج عليه وقانون صارم يوحد الناس في نسخة واحدة، وهذا هو ما يصرح به أدونيس، فأي حداثة هذه وأي وعي ديموقراطي هذا...؟

ولو أن أحدا استلم أدونيس ووضع له قوانين في التذوق والسلوك وحصر حريته ومدى حركته وحدد له نوعية اللباس الذي يجب أن يلبسه والذي لا يجوز له لبسه، ثم أسقط حقه في تمثل علاماته الخاصة بحجة أن أدونيس نفسه أقلية، لو حدث هذا فبماذا سيصف أدونيس صاحب هذا التصرف المضاد له...؟

إن أي صفة سيطلقها أدونيس على خصمه ستكون بالضرورة صفة له هو أيضا، بما أنه قد مارس هذا كله. وذاك دليل على عيب ثقافي نسقي ما زالت ثقافتنا تعاني منه، وأدونيس يمثل هذا العيب بشكل صارخ، ولذا صار نموذجا على الحداثة الرجعية ـ ما سبق أن شرحت في كتابي النقد الثقافي ـ.

وإن كنا نشتكي ثقافيا من تسلط الذهنية التقليدية وآحادية الرأي فيها فإن ما يفعله أدونيس ـ باسم الحداثة ـ هو بالضبط نفس العيب من حيث التسلط وفرض رأي آحادي لا يقبل التعدد والمخالفة، على أن أخطر ما عنده هو بناء حججه على مفهوم (الأقلية) من جهة ومفهوم (التوجه السياسي) من جهة ثانية، وبما إن المحجبات لسن سوى أقلية فئوية وبما إن موقفهن عنده هو موقف سياسي فإنهن إذن يفقدن حقهن في اختيار التعبير والتمثيل ويسلب عنهن هذا الحق ثم يخول لنفسه الحق في رسم ما يجب وما لا يجوز، ونحن لو أعملنا هذا القانون ـ كما يتبناه أدونيس ـ لضاعت حقوق كثيرة ولسقطت

مقولات ثقافية وحضارية وفلسفية وإنسانية لا حصر لها، ومن هنا يأتي ما سميناه من قبل بالعمى الثقافي حينما تقول الذات المثقفة بنقيض كل ما تؤمن به معرفيا وإنسانيا في خضوع أعمى للنسق الفحولي المضمر وهو نسق رجعي قاطع الرجعية وإن تسمى بالحداثة والعلمانية في تناقض صارخ مع المقولات المعرفية المتوازنة.

وهل من شأن العلمانية أن تحرم الآخرين حتى ولو كانوا محافظين وتقليديين أن تحرمهم من تمثيل أنفسهم بالطريقة التي يرونها ويتذوقونها أو يعتقدونها، وهل لنا أن نفرض رأيا نراه تقدميا ونحوله إلى شرط وجودي بما إننا نؤمن به ونتذوقه فنجبر عليه من لا يراه ولا يتذوقه، ثم نرجح رأيا لأنه غالب فحسب وكأن الرأي الغالب هو الرأي الصائب ورأي الجماعة هو الحقيقة المطلقة، إن كان المثقف العلماني يقول بهذا فماذا بقي للطاغية المتسلط لكي يقول أو يفعل...؟!.

على أن كلام أدونيس هذا هو تقليد ثقافي مترسخ كما سنرى في المبحث التالي.

ـ 2 ـ

سلطة التأويل

يقول المثل الشعبي: كل ما يعجبك والبس ما يعجب الناس. وهذا قد أصبح قانونا ثقافيا محكم التدقيق، ولقد ثبت أن المجتمع يحتفظ لنفسه بحق التحكم في الملبس، ولا يدع ذلك للخيار الفردي، وإذا خرج فرد عن المنظومة الاصطلاحية في اللباس فإنه

يتعرض لنقد لاذع ويكون مادة لعقاب اجتماعي كلي عبر السخرية والنبذ، والذي يقرر ما نلبس وما لا نلبس هو المؤسسات الاجتماعية من دينية ومن رسمية أو ثقافية ويدخل العنصر الإعلاني التجاري في صناعة الموضة مثلما تتدخل كافة العناصر المكونة لحركة المجتمع والحياة، ولذا فإن مثال أدونيس في تدخله بشأن لباس المرأة المسلمة في أوربا هو صدى للغة اجتماعية اكتسبها أدونيس من إقامته في فرنسا وتردد هذا المعنى هناك إعلاميا وسياسيا حول المحجبات، كما أن فرض نوع من اللباس أو منع نوع آخر هو عرف ديني أو اجتماعي أو ثقافي، وهذا ضرب من التأويل والتصنيف له أبعاده وله قوانينه الثابتة.

ولا يمكن للباس أن يكون محايدا، وبما إنه صورة ثقافية فهو يحمل معه قيم التأويل المصاحبة له، وكما تعودت الثقافات في تبويب ذاتها عبر اللباس حتى لتعرف الأجناس البشرية بواسطة ملابسهم، مثلما تتحدد الوظائف والرسميات والمناسبات حسب اللباس، وهو بذلك علامة ثقافية دالة، وفي الحرب كانت العمائم والتيجان تعلن عن مراتب الناس وهي كذلك في الحياة العامة، ولكن مسألة حجاب الرأس عند المرأة المسلمة تبلغ بأيديولوجيا اللباس حدا مفرطا في سلطوية التأويل، وهو حد يكشف مدى قدرة الثقافات البشرية على قبول الاختلاف والتعدد أو رفضه، ومن الممكن أخذ هذا بما إنه امتحان على مدى النضج أو الهشاشة الديموقراطيين. وليس أشد من أن يتواجه المرء مع شيء يختلف معه كليا لكي يكون في موضع امتحان مع ذاته ومع قدرته في التعامل مع المختلف.

ولدينا أمثلة عن دول ومجتمعات عديدة في تعاملها مع

الحجاب، وسأضرب أمثلة من تركيا ومن بريطانيا، حيث نجد الفروق الجذرية بينهما، وكلتاهما تنص في دستورها على أنها دولة علمانية ديموقرطية. ولسوف يكون الحجاب امتحانا لهذه الديموقراطية، حيث نجد تركيا تفرض قوانين بمنع الحجاب، حتى إن نائبة برلمانية منتخبة من الشعب جرى فصلها من البرلمان لأنها تلبس حجابا على رأسها، مثلما يمنع الحجاب في المدارس والجامعات، وفي إحدى الدول العربية جرى منع المستشفيات من استقبال أو إسعاف أية مريضة محجبة.

بينما في بريطانيا يجد القادم إلى مطار هيثرو أن الشرطية التي تختم على جواز سفره وتقرر دخوله إلى بريطانيا هي امرأة محجبة[5]. كما ترى المحجبات في محلات البيع في شارع أوكسفورد، لا زبائن فحسب بل موظفات بائعات، وتراهن في الجامعات وفي المؤسسات بوجود رسمي معترف به ولا يثير أية شبهة أو تساؤل، وفي مصر ليس غريبا أن ترى فرقة موسيقية تكون بعض العازفات فيها من المحجبات في تجاور فني وذوقي مع زميلاتهن السافرات وزملائهن. وهذا علامة على سماحة ثقافية واجتماعية في مكان وتزمت ثقافي واجتماعي في آخر.

وهذه كلها صفحات قابلة للقراءة والتأويل، مما يجعل اللباس صورة وتصورا، هو صورة ثقافية، وهو تصور بما يحمله من طاقة تأويلية وتحفيز ثقافي تتحول معه العادة إلى فكر ورأي، ورأي مضاد.

---

(5) جرى ذلك بمشاهدتي، يوم الأحد 6/ 7/ 2003.

وهنا تلعب الصورة، من حيث كون الحجاب مظهرا خارجيا يصنع صورة أولية، تلعب هذه الصورة دور المحفز التأويلي، فالصورة تفتح أفقا ذهنيا تتوارد من خلاله التصورات والأيديولوجيا لتعبر عن نفسها بصور مختلفة، وهي مقياس ثقافي على مدى حدية التأويل أو تسامحه، والتأويل عند أدونيس يبلغ درجة عالية من التوحش الأيديولوجي حتى ليصرح بإلغاء الآخر والدفع به إلى تبني رأي عمومي، سيتسمى من باب المخادعة الأيديولوجية والعمى الثقافي سيتسمى بمسميات التحضر والتساوي والانفتاح، ولكن هذا التساوي هو ما سيلغي الخصوصية الثقافية والاختيار الشخصي والتميز الإنساني، وأدونيس يطلب من المرأة أن تنزع حجابها، أي أن تتخلى عن علامتها الثقافية والدينية وتخرج بلا علامة. وهذا رفض للصور وما تحمله من علامات ثقافية وما تمثله من خيار شخصي، والبديل هو الدمج القسري.

وهذا يكشف عن عيب في ثقافة الحداثة العربية، وهو عيب يجعل الحداثة لا تختلف عن أية ثقافة تقليدية محافظة، ويتأسس عبره سلطوية في التأويل وفي التفريق المتعمد بين التمايزات، ففي حين تقول الحداثة بالاختلاف والتميز الفردي إلا أنها وفي الوقت ذاته ترفض المختلف وتقول بوجوب اندماجه، وهذا يعود لعيب ثقافي خطير يمس صميم التكوين الحداثي العربي.

والعيب الجذري في الحداثة العربية هو أنها حداثة أفراد ولم تتمكن بعد من تأسيس خط حداثي كلي وبوعي جمعي عميق، وبقاؤها فردية صنع من الأفراد فحولا جددا، وإذا ظل الفرد بوحدانيته تحول فكره تبعا لذلك إلى فكر شمولي ووثوقي، وظل

متعاليا على النقد، ونحن نلاحظ غياب النقد الذاتي ضمن خطاب الحداثة العربية، والنقد الذاتي يحدث عادة ضمن الخطابات ذات التكوين الجمعي العميق، والذي نراه في مثال أدونيس أنه يتعرض لنقد من خصوم الحداثة، في مقابل مريدية مخلصة له من الحداثيين، وهذا لا يحقق نقدا ذاتيا للحداثة، لأن الخصوم يتكلمون بلغة غير حوارية، والمريدين يتكلمون بلغة غير نقدية، ومن هنا تأخر عبور الحداثة العربية إلى مرحلة (ما بعد الحداثة) لأن حداثتنا لما تزل غير عميقة بسبب فردية رموزها مما جعلهم فحولا جددا وبسبب غياب الحوارية فيها مما جعلها شمولية وأيديولوجية، كما رأينا في مثال أدونيس، وهو في مقاله هذا يعطي مثالا على لا حوارية الفكر عنده، مذ عجز عن (تفهم) الآخر وفهمه، كما هو ـ لا كما نريده ـ ومذ سعى إلى إعادة صياغة الآخر على نموذج يصنعه أدونيس نفسه ويفرضه، وهذه موعظة وتبشير وليست حوارا، وعنصر الحوار هو في فهم الآخر وليس في فرض رأي عليه، ولو عبر حيلة الإقناع، وهي حيلة تتوسل بها الثقافات لتزييف معنى الحوار، حينما تحصره في الرغبة في الإقناع، وهي رغبة في الفرض والتحويل، وهذا ليس حوارا، لأنه سينتهي بإطلاق أحكام سلبية على الطرف الآخر إذا لم يقتنع بما نقدمه له، وبالتالي يصير الخطاب خطابا في السيطرة والقمع والرفض، كما جرى في مقالة أدونيس، بينما الحوار الذي مازال غائبا هو خطاب في فهم الآخر المختلف، مع محاولة إفهامه لوجهة النظر الأخرى، والهدف هو (الفهم) المتبادل وليس فرض أحد الرأيين على أحد الطرفين بدعوى الإقناع.

ـ 3 ـ

صون العلمانية

في الحادي عشر من ديسمبر 2003 تقدمت لجنة فرنسية بتقرير حول مصطلح صار يسمى (صون العلمانية) وهو قانون سببه لباس المسلمات الفرنسيات والمهاجرات للحجاب الديني وتمثلهن لهذا الحجاب في المدارس وغيرها من مؤسسات المجتمع، ولقد كان الحجاب الإسلامي موضع جدل طويل ليس في فرنسا وحسب، بل في العالم كله، وجرت قوانين بمنعه في بلدان مثل تركيا، وكانت تركيا هي الدولة الوحيدة التي تتزمت كثيرا في قوانينها الصارمة لحماية العلمانية، وكان هذا يعني، فيما يعني، أن العلمانية لم تكن عقيدة شعبية بقدر ما هي قانون رسمي تفرضه الدولة وتأخذ بشكلياته من مثل القبعات والطرابيش ومنع صوت الأذان في المساجد، والخط العربي وأخيرا الحجاب، وكان هذا هو تاريخ تركيا مع العلامات والصور الرمزية حيث يجري فرض العلمانية عبر تحريم كل الرمزيات المخالفة، وكان ينظر لهذا على أنه نوع من الدكتاتورية وحبس حقوق الخيارات الشخصية، وكان علامة على هشاشة الوعي السياسي وسذاجة النظرية العلمانية والديموقراطية في تركيا، بما إنها ديموقراطية العسكر، وبما إنها دكتاتورية مغلفة بلباس حديث، خاصة مع منع الأقليات الكردية والعربية من ممارسة لغتهم الأم وحبس من يتكلم إحدى اللغتين، وكان الموقف من الحجاب في تركيا يدخل في هذا الإطار بما إنه عمل غير ديموقراطي وعمل تسلطي ودكتاتوري.

غير أن ما حدث في فرنسا أعاد موضوع العلمانية كمفهوم وكمبدأ للمناقشة، ولقد كانت اللجنة التي رأسها برنار ستازي، وهو وزير سابق وشارك فيها عشرون عضوا وصفوا بالحكماء، كانت هذه اللجنة قد اتخذت من العلمانية أساسا للنظر في موضوع الحجاب، ورأت أن العلمانية هي قانون فرنسي منذ عام 1905 حيث يؤكد على فصل الدين عن الدولة، ورأت اللجنة أن العلامات الدينية الظاهرة تهدد فكرة العلمانية في فرنسا، وأن وجود مهاجرين مسلمين يحملون علامات دينهم الخاص هي علامة على عدم الاندماج، ولذا طرحت اللجنة مفهوم صون العلمانية وهذا يقتضي منع العلامات الدينية الظاهرة، وخصت بذلك الحجاب والصلبان الكبيرة والقلنسوة اليهودية، ولنا أن نتناسى الصلبان والقلنسوة لأنهما موجودان في فرنسا منذ قرون وقبل صدور قانون عام 1905، وأثناءه وبعده، ولم يكونا موضع سؤال، كما أنهما لم يكونا موضع نقاش قبل تشكيل لجنة ستازي، ومن الواضح أنهما ادمجا في التقرير للتهرب من تهمة العنصرية ضد الإسلام، والأمر في حقيقته محصور في الحجاب، فهو القضية وهو السؤال.

والحجاب لباس وهو لهذا علامة ظاهرة تدل على هوية وعلى تميز، وهنا يأتي لب القضية، ويبدأ السؤال عن حقوق الفرد في التميز والاختلاف وعن حقوقه في أن يمتلك ثقافة خاصة ودينا خاصا، ومن الواضح أن اللجنة لا تمنع حقوق الناس في أن يكون لهم دين خاص، ولكنها تمنعهم من أن يحملوا علامات دينهم بشكل ظاهر ـ كما هو في التقرير ـ أما لو كان خفيا فلا بأس حسب نص التقرير، أي أن تهديد العلمانية يكون بظهور العلامة، ويزول التهديد

إذا جرى إخفاء العلامة، ولم تظهر للعيان.

هنا تبدو قيمة الصورة ومدى أثرها في تحديد المواقف واستنهاض التأويل المضاد، وستظهر الثقافة وما تخفيه من أنساق مضمرة، وكما شاهدنا مع أدونيس في المبحث السابق وكيف أن علته لم تكن في رأيه وإنما في حججه حيث جعل الأقلية وجعل المبدأ السياسي سببا لرفض حق المرء في الاختلاف واشترط التحضر بالاندماج الكلي مع وجهة نظر الجماعة، تلك حججه وهي حجج تكشف عن خطاب نسقي مضاد ينقض الرأي ويخالف معقولية الخطاب المزعومة، ومع تقرير ستازي عن صون العلمانية تتكشف القيم النسقية الدافعة للموقف.

وأولها صيغة (صون العلمانية) وهي صيغة فقهية تأخذ بعدها الاصطلاحي من اللاهوت التقليدي في حماية المؤسسة من الآخر المختلف، وليس مفهوم سد الذرائع الفقهي إلا الوجه الآخر لهذا التعبير حيث يجري منع كل بوادر الاختلاف والتميز مهما كانت بسيطة وفطرية بحجة أن هذا يفتح بابا لما هو أكبر، وكل صغير قد يكبر ويهدد حصانة الثقافة، ولذا تجب حراستها من أي تغير طارئ بسن قوانين وصك مصطلحات تحمي وتحرس. وليست لجنة الحكماء مع ستازي سوى لجنة لاهوتية تصنع فقها تقليديا بلبوس جديد، وهي نسق ثقافي يكشف عن تخوف من الآخر المختلف ويكشف عن ذات لا تحمي نفسها إلا عبر قمع الآخر.

تم يأتي التساؤل الثاني حول مصطلح صون العلمانية وهو عن مكان الأقليات قياسا مع الغالبية، وهل يحجر على الأقلية ويفرض عليها سلخ علاماتها ويجري إجبارها على تبني علامات الغالبية

ونظام الثقافة السائد، وهل هذا الحظر يدخل في إطار الديموقراطية والعلمانية، أم أنه أمر يحيل إلى الدكتاتورية والفحولية المستبدة ذات الرأي الواحد الذي يرفض المخالف. . . ؟

إننا هنا أمام تصور خطير لو جرى التسامح معه لصار هذا ذريعة لكل تصور استبدادي بما في ذلك منع تركيا للغة العربية والكردية حيث ستكون الحجج هي ذاتها هنا وهناك، ومن يمنع الحجاب بحجة أنه علامة ظاهرة وأنه علامة للأقلية، ثم الزعم بأن العلامات الظاهرة هي شيء يتنافى مع قانون فصل الدين عن الدولة، لو قبلنا هذا المنطق لصار من حق أي مستبد أن يفسر كل علامات البشر المخالفة يفسرها بأنها ضد قانون الدولة والعلمانية، ولسوف نبرر هنا تصرفات كل الطغاة في العالم لأنهم كلهم يملكون حكماء يستطيعون التحايل اللغوي وجلب مصطلحات تحمي وتصون وتمنع وتحاسب، وتحرم وتقمع.

والمسألة هنا تمس مبدأ العلمانية كأساس ثقافي وحضاري وهل للعلمانية أن تكون بوتقة صاهرة، وإذا عجزت عن الصهر فماذا يكون الموقف، وهل من الحق هنا أن يجري فرض الانصهار قسريا، وهل العلامات الثقافية تحمل مضادا ثقافيا بحيث إن لبس الحجاب مثلا يصبح إعلان ثورة على نظام الدولة. . . ؟ وهل الحجاب بما إنه علامة دينية، هل هو مضاد للعلمانية. . . ؟

لو قال قائل إن العلامة الدينية هي شيئ مضاد للعلمانية فهذا معناه أن العلمانية دين آخر له مقدساته الناسخة لما سواها، وأن العلمانية مضاد ديني لأي دين آخر، وهذا غير صحيح في أي فهم علماني، بل إن حرية الديانة وحرية الفرد هي أهم أسس

الديموقراطية، كما أن حرية التعبير وتمثيل الذات هي ركن أركان الديموقراطية، وما جرى في فرنسا لم يكن في الحقيقة لحماية العلمانية وصونها وإنما هو لحماية الذات الفرنسية وصيانتها ضد الثقافة المختلفة، بكل ما تحمله هذه الثقافة من رموز وعلامات، ولم يكن الحجاب سوى العنوان النسقي الكاشف عن هذه النزعة التخوفية من الآخر.

وفرنسا في فعلتها هذه لا تختلف عن الفعل الثقافي النسقي لأي ثقافة محافظة حينما تجنح الثقافة المحافظة إلى حماية نفسها من الآخر المخالف عبر تشويه الآخر الغازي ووصفه بصفات تجعله خطرا ومهددا للذات لكي تستنفر قوى الحراسة الذاتية وتبدأ في إقصاء الآخر وإلغاء أثره، ومن السائد في هذا المقام مقولة (الغزو الثقافي) وهي مقولة تتردد أكثر ما تتردد في المجتمعات المحافظة حينما تخاف على نفسها من ثقافة أخرى وتسمى الجديد والمختلف بالغازي وذلك تبرير لمحاربته ورفضه، ولا شك أن فرنسا تمر بعقدة ثقافية حالية حيث تشعر بتأخرها مقارنة بالمد الثقافي العالمي والأمريكي خاصة، ولذا تعبر عن هذا الحس بالتأخر عبر طريقين، أحدهما في تكثيف الدعوة للفرانكفونية والسعي لخلق تجمع فرنكفوني عالمي لبث الثقافة الفرنسية في دول ترى أنها ذات قابلية لذلك، والثاني هو في رفضها الآخر الداخلي المختلف، وكذا محاولة تنقية اللغة الفرنسية من شوائب الدخيل الإنجليزي، وهي هنا تعمل الشيء ونقيضه ففي حين تحصن نفسها ضد الآخر الأمريكي والآخر المسلم فإنها تبيح لنفسها إن تبشر بذاتها الثقافية وتقدم هذه الذات على أنها نموذج رفيع للثقافة البشرية. وتلك هي من سمات

النسقية الثقافية حيث يجري تنزيه الذات وتزكيتها في مقابل تشويه الآخر والتخويف منه. ولذا فإن الظاهرة الفرنسية هي ظاهرة ثقافية تحتاج إلى تمعن كبير من أجل نقد السلوك الثقافي العلماني حينما يخرج عن علمانيته ويجنح إلى لا هوتية جديدة، متوسلا بحيل ثقافية وبمفردات مصطلحية ظاهرها صحيح ومضمرها نسقي، وهذا الفعل على وجه التحديد ـ إذا لم ينتقد ـ فإنه سيتحول إلى مبرر ثقافي لأي دكتاتورية عالمية لكي تقمع تحت مسمى العلمانية والديموقراطية وتسمّي الانصهار القسري تحضرا ومسلكا علمانيا محترما.

ـ 5 ـ

الديموقراطية الخائفة

هل تخاف الديموقراطية من ديموقراطيتها...؟

الحق أن مصطلح (صون العلمانية) هو إعلان فرنسي عن الخوف من الديموقراطية، فالمهاجرون إلى فرنسا ذهبوا هناك طلبا للعيش الكريم والحرية، ولولا هذان العاملان لظلوا في ديارهم، وهم حينما ذهبوا صاروا مواطنين فرنسيين من جهة، وصاروا أقلية عرقية ودينية وثقافية من جهة ثانية، والمبدأ الديموقراطي العلماني هو في ضمان حقوق الأقليات مثلما هو في فصل الدين عن الدولة بحيث لا يكون للدولة دين تفرضه ولا يكون لها قانون يفرض معتقدا محددا أو حتى ثقافة محددة، والتعدد الثقافي والديني والعرقي هو أحد علامات الفكر العلماني الديموقراطي، غير أن مصطلح (صون العلمانية) يأتي في نقيض مع ذلك كله، حيث يجري إفراد نوع خاص من العلامات وتسديد السهام نحوه بالمنع والشجب.

وليس من الممكن أبدا عزل السياق السياسي العالمي والفرنسي حول الموقف من الإسلام والثقافة الإسلامية في الغرب كله وفي فرنسا حيث يشتد الاحتكاك بين الفئتين، بين المسلمين بوصفهم فرنسيين مهاجرين، وبين الثقافة الأصلية لفرنسا، وفي ذلك تجري المواجهة السافرة بين ثقافتين مختلفتين في كثير من أمورهما، ونحن لو استبعدنا صراع الغرب مع الإسلام واستبعدنا الإشكال السياسي حول المهاجرين وبروزهم كظاهرة اجتماعية وسياسية في فرنسا، لو استبعدنا هذين العاملين فإننا حتما لن نجد قانونا يسعى لصون العلمانية، ولن يذكر أحد الصلبان كبيرة أو صغيرة ولا القلنسوات اليهودية، وهي موجودة منذ قرون ولم يصدر حولها قانون لصون العلمانية.

إذن نحن أمام لحظة ثقافية تلعب فيها أيديولوجيا الصورة دورا خطيرا، فالحجاب صورة ثقافية وعلامة لغوية شديدة الدلالة وهي ذات شحنة تعبيرية كاشفة وعميقة، وتعلن الاختلاف والتميز، وتكشف بهذا فرزا اجتماعيا ودينيا وثقافيا، وهذا الفرز يستدعي ردود فعل فورية ومباشرة بمجرد النظر، وقد تأتي تعليقات سلبية ومضادة تسمعها المحجبة، فيه حكم على كل ما هو وراء الحجاب من دين ومن عادات، ويصبح الحجاب حافزا لرد فعل لفظي وأحيانا سلوكي، تبعا لحدة المشاهد أو تسامحه، وهنا تحضر كل الفروق والتحيزات، مع لحظة حضور الصورة، والحجاب هو أشد أنواع الصور الثقافية تحفيزا لردود الأفعال.

هنا يلعب التعارف لعبة عكسية حيث سيشعر المتعارفون بجو من العداء والرفض بدلا من القبول والتفهم، ومعرفة أصل الحجاب

وحقيقته ستجلب معها حوافز تأويلية أكثرها سلبي، ويصير الإنسان عدو ما يعرف، وليس عدو ما يجهل كما كان القول القديم، إن المعرفة الثقافية هنا تكشف عن الاختلافات، وهذه الاختلافات تشعر الثقافة المحلية بالتهديد حتى ليصير المختلف غازيا وليس مهاجرا فارا من الجحيم، ولسوف تسعى الثقافة المحلية إلى تحصين نفسها ضد هذا الغزو الثقافي والذوقي، وليس الأمر صيانة للعلمانية بقدر ما هو صيانة للذات وتحصين لها، وهي ذات خائفة وتنبئ عن خوفها عبر تصرفها السياسي والاجتماعي، في رفض المختلف وفرض الاندماج عليه لأن من يندمج معك يخضع لشرطك ولا يكون مصدر تهديد عبر تذكيرك دوما بالفروق بينك وبينه.

ولقد ذكر فرانسوا بورغا أن فرنسا تعاني من عقدة سماها بعقدة (إسلامو فوبيا)، ورأى أن الحجة الرسمية في كون المدرسة ساحة علمانية ولا يجوز إظهار العلامات الدينية فيها، رأى أن هذه حجة واهية، وقال إن السبب العميق هو رفض الثقافة الإسلامية والتحسس منها[6]. وفي لقاء تلفزيوني أجرته محطة (BBC) البريطانية[7] جرت مساءلة عدد من الفرنسيين السياسيين والإعلاميين وأشار معظمهم أنهم يريدون من المهاجرين المسلمين في فرنسا أن يمارسوا إسلاما فرنسيا بصيغة فرنسية تتفق مع أعراف فرنسا وثقافتها، وهم يقولون هذا بقناعة شديدة، ولم يلحظوا أنهم هنا يفرضون صيغة تفكيرهم وصيغهم الذوقية الخاصة ويجعلون الاندماج قسريا بحيث تسقط

---

(6) فرانسوا بورغا، باحث فرنسي في الشؤون العربية والإسلامية، وقد جاء كلامه هذا في لقاء تلفزيوني معه في قناة الجزيرة، بتاريخ 24/ 12/ 2003.

(7) صار ذلك في 11/ 12/ 2003.

حقوق الأقلية في تمثيل ذاتها أو في امتلاك حقها في الاختيار.

وكل هذا صار بسبب معركة الحجاب، وهي معركة في الصور بين ثقافتين يسود بينهما الرفض ويسود بينهما فرض واحدة على الأخرى، وهذا عودة نسقية إلى الحروب القديمة حيث سيادة النموذج الواحد والتخوف من التعدد والاختلاف. ولن نجد فارقا كبيرا هنا بين مقولة جورج بوش في حربه على الإرهاب بأن من ليس معنا فهو ضدنا أو مقولة بن لادن في الولاء والبراء، وكل تلك صيغ في الرفض من جهة والفرض من جهة أخرى، وهي حرب ثقافية تناقض مفاهيم التعدد وحقوق الأقليات وحقوق الاختلاف، وتصل في مواقع إلى حرب فعلية وفي مواقع أخرى إلى حرب لغوية وقانونية، والأصل النسقي لها جميعا واحد.

ولم يكن الموقف الفرنسي ليمر دون تحفظ فقد تحفظ عليه وزير الخارجية الفرنسي دومينيك دوفيلبان، وقال إنه سيسبب حرجا سياسيا دوليا لفرنسا[8]، ولقد صار ذلك حيث صرحت وزيرة بريطانية في شجب قانون (صون العلمانية) ورأت أنه ضد حقوق الإنسان وحرية التعبير، كما أصدرت اللجنة الأمريكية حول الحرية الدينية في العالم، أصدرت بيانا ضد القانون الفرنسي ورأت أنه ينتهك حقوق المعاهدة الأوربية لحقوق الإنسان التي تنص على حق كل فرد في حرية التعبير عن ديانته ومعتقداته، وهذا انتهاك لالتزامات فرنسا بهذه المعاهدة[9].

ثم جاءت اللجنة الوطنية الفرنسية لحقوق الإنسان لتكشف عن

(8) الحياة 23/ 1/ 2004.

(9) جريدة الرياض 5 / 2 / 2004.

مشكلة النظرة العنصرية ضد الإسلام في فرنسا[10]. وأصدر خمسون نائبا أمريكيا بيانا يشجب تدخل فرنسا في حقوق الأفراد الدينية والتعبيرية، وأصدرت المنظمة العالمية لحقوق الإنسان بيانا ضد الموقف الفرنسي، كما أصدر عدد من العلمانيين الفرنسيين بيانا ضد القانون الذي سنته بلدهم بدعوى صون العلمانية[11].

هنا نلحظ التضارب بين تأويل مفهوم العلمانية كفصل للدين عن الدولة وضمان لحقوق التعبير وحرية المعتقد، وبين محاولة صون هذه العلمانية من مزاحمة العلامات ذات الاختلاف مع العلامات المفترضة رسميا، وهذا يجعلنا على مشهد من الأيديولوجيا التأويلية التي تستطيع الصورة إثارتها، وكلما كانت الصورة عميقة الدلالة صار رد الفعل أقوى، ولذا لا نجد رد فعل على لباس الهنديات للساري أو ملابس الأفارقة، وهي كلها تمر في شوارع باريس بسلام وطمأنينة، ولكن الحجاب يثير التأويلات القوية والحادة في باريس وغيرها من شوارع العالم، وهو في باريس أخذ أقصى أبعاده الثقافية حيث جاء التأويل في قمة التطرف والتخريج الذهني ليجعل الصور بما إنها علامة كاشفة يجعلها قيمة ناسخة ودلالة نقيضة، ولا شك أن الصور تلعب أدوارا عميقة في تحريك الذهن البشري وتعيد صياغة الثقافة وتقرر مصير الاستقبال، بما إنها قيمة ثقافية تخضع لتقنيات الإخراج والمونتاج، وهي لهذا رسالة عميقة الأثر، ومن أثرها أنها تكشف عن ردود فعل مخبوءة لم تكن لتعلن لولا تحفيز الصورة

---

(10) جريدة الوطن 6/ 2/ 2004.

(11) نشرت هذه البيانات في كل الوسائل الإعلامية وفي الصحف العربية، انظر مثلا: الحياة 28/ 2/ 2004، والمدينة 13/ 2/ 2004، والوطن 13/ 2/ 2004.

لها، والحجاب علامة قوية تشهر الفروق والاختلافات، ولو نزع لزال هذا الإعلان ولبطل مفعول الصورة بوصفها قيمة حية ومتحركة ومباشرة.

وليس من الممكن الوقوف على مصطلح (صون العلمانية) من دون استدعاء دور الصورة في تحفيز التأويل وفي كشف الأيديولوجيات الثقافية بما إنها أنساق مخبوءة تتولى الصورة كشفها وإخراج مضمراتها[12]. والحجاب بما إنه صورة عميقة الدلالة هو بمثابة إنذار للفرنسي عن وجود مهاجرة مختلفة في عرقها وثقافتها ودينها، وهو إعلان قوي يثير كل كوامن النسق المحافظ فيدافع عن نفسه بمنع هذه العلامة وإسكات هذا النذير. وتأتي بلاغة التأويل لمنح هذا الحس النسقي لغة ثقافية حداثية المظهر وعلمانية العنوان وهي في جوهرها نقيض لذلك كله. وتلك هي أيديولوجيا الصورة.

(12) أشير هنا إلى ما كتبه برهان غليون حيث قال: لا ينبغي البحث عن الدافع لسن قانون منع الشارات الدينية في المدارس والمؤسسات الحكومية الفرنسية لا في قيم العلمانية ولا في المبادئ الأخلاقية ولا في قواعد عمل الجمهورية وتقاليد الأمة الفرنسية وإنما في الاستراتيجيات الانتخابية، انظر: جريدة الوطن 1/ 2/ 2004.

الفصل السابع

الإرهاب بوصفه صورة

« أمَا لو انتصرت فسأمسخ العقلاء إلى مجانين »

ييتس ـ قصيدة البرج ـ 1926

ـ 1 ـ

صار الحادي عشر من سبتمبر علامة ثقافية عالمية، وهو اليوم الذي أفاق فيه الناس على صورة طائرتين تخترقان برجي مركز التجارة العالمي في نيويورك، واحدة تلو أخرى في تعاقب لا يزيد على عشرين دقيقة، كانت الصورة وهي تبث تلفزيونيا تحمل كل مقومات الإخراج السينمائي، وتضاهي أدق فنيات السينما، حتى في الإثارة وتحفيز الذهول وعدم التصديق.

وبما إنها صورة غير عادية وغير تقليدية فقد توفر لها من وسائل التوصيل والتعميم ما جعلها صورة كونية واشترك كل البشر في تلقيها وتأويلها، بما إنها حدث أكبر أخذ بتلابيب كل الأحداث من قبله ومن بعده.

لقد كانت صورة ناسخة لكل ما سواها من صور وبلغت قوتها النسخية أن ألغت كل ما سبقها وصارت المصدر التأويلي لكل ما بعدها، وهي بهذا صورة تترجم كل عناصر الهيمنة الثقافية والبصرية

تحديدا، حيث يتقابل طرفان لم يكن من الممكن أن يتقابلا قبل ذلك التاريخ، وفي قلب نيويورك تحدث معركة عالمية بين قوتين إحداهما عظمى لا شك في عظمتها ويرمز لها البرجان المنتصبان عاليا في السماء، والأخرى ناشئة ولا تملك من العظمة غير إرادة المواجهة.

صارت المواجهة سافرة هناك، لكي يتحقق إخراج صورة كونية لحدث أراد صانعوه أن يكون حدثا عالميا وخططوا لإخراجه وإنتاجه لكي يحققوا أعلى درجة من عالمية الصورة، وهو تخطيط ينافس في دقته أرقى أنواع الإخراج السينمائي في هوليوود، وليس من شك أن مفجري البرجين قد وضعوا في تصورهم ما يمكن أن تكون عليه صورة الحدث في التغطيات التلفزيونية، وما يمكن أن تحدثه من أثر عالمي بما إنها صورة حية وبالغة القوة في تحديها وفي تأثيرها، ولا شك أن نظرية الثقافة البصرية والتأثير البصري في استقبال الصورة لا شك أنها قد كانت أهم العناصر في تخطيط الإرهابيين. وفي المقابل فإن المستهدف الأمريكي قد سعى إلى توظيف تلك الصورة توظيفا يضمن له تحقيق أكبر قدر من التأثير عبر تلك الصورة، مما يعني أن الطرفين كانا يمارسان لعبة في الإخراج والمونتاج من أجل إنتاج تأثير خاص تحدثه صورة البرجين وهما ينفجران بطائرتين محلقتين في وقت محدد مع بداية اليوم العملي في مدينة نيويورك ويكون ذلك فاتحة إخبارية عالمية وصورة كونية تلغي كل ما قبلها وتعيد كتابة التاريخ من لحظتها وصاعدا لكي تتغير اللغة ذاتها وتتبدل المصطلحات، وليست الأحداث فقط.

إن ما حدث قد كتب لغة مختلفة وسجل مصطلحا ذا قيمة دلالية خاصة تعود إلى تلك الصورة وتحيل إليها، أي أن الصورة

صارت هي المرجعية الدلالية للمصطلحات.

وأول هذه المصطلحات وأخطرها وأكثرها مركزية هو مصطلح (الإرهاب) وكل بحث في معنى هذا المصطلح لن يكون دقيقا إذا اعتمد على دلالات ما قبل صورة الحادي عشر من سبتمبر، ذلك لأن الصورة قد نسخت ما قبلها وكتبت معنى خاصا يصدر عن تلك الصورة ويحيل إليها، وسنرى أن الطرفين، الإرهابيين وأمريكا، قد نجحا في حصر التفكير اللغوي البشري في حدود تلك الصورة.

في تلك اللحظة وأمام تلك الصورة انهزمت الفلسفة وانهزمت الليبرالية وانهزم العقل، ولم يعد بالإمكان الإحالة إلى معاني العقل والتعقل والتفكير، تلك المعاني التي تلتزم بمبادئ التفكر العلمي بالأسباب والدوافع وأخذ المتهم بمبدأ البراءة حتى ثبوت الجرم، وهي معاني صارت قديمة وتقليدية وغير صالحة وغير مسموح لها، وربما توارى أصحابها حياء وعجزا.

إننا هنا أمام مرحلة مختلفة في التفكير السياسي والإعلامي والثقافي في كافة أرجاء المعمورة. ومن هنا جرت كتابة معنى خاص للإرهاب وجرت كتابة صياغة مختلفة في التعامل السياسي العالمي، وإن سعى الإرهابيون إلى تفجير صورة كونية مدوية وخططوا لمعنى خاص بهم في ضرب خصمهم ضربة موجعة عبر التهويل في الصورة وجعلها صورة صارخة في وقعها حيث اختاروا أبرز المعالم وأدق الأوقات، فإن الخصم أيضا قد لعب لعبته في استغلال الصورة المدوية هذه إلى أقصى مدى ممكن في تحقيق التأثير المطلوب له لكي يتمكن من كتابة نصه السياسي ورسم مصطلحه المناسب. ولم يبق على الإنسانية إلا أن تسلم بشروط هذه اللعبة، بعد أن انهزمت

كل مصطلحات الفكر الذي صار في تلك اللحظة تقليديا وغير عملي وغير مقبول.

هذا تغير عالمي كوني يحدث للثقافة البشرية حيث تتولى الصورة رسم المعاني وتغيير المصطلحات. وسوف نرى كيف صار معنى الإرهاب معنى معجميا مركزيا في ثقافة الصورة وكيف صار يقود الفكر البشري بوصفه المعنى المركزي الأقوى والأهم ليس سياسيا فحسب بل ثقافيا واجتماعيا ونفسيا، وفي كل مناحي الحياة البشرية التي تسيطر عليها ثقافة الصورة وتحتوي كل وسائل التواصل فيه.

ـ 2 ـ

منطق التأويل

تحكي قصة من قصص الهنود الحمر أن رجلا منهم سافر على الطائرة إلى إحدى المدن الأمريكية الكبرى، وحينما وصل المطار اتجه الهندي إلى قاعة العفش لأخذ حقيبته، وهناك جلس على مقعد جانبي وظل جالسا هناك لمدة يومين بلا حراك، وحينما لاحظ الموظفون ذلك وسألوه عن خبره قال لهم: لقد وصل جسمي بسرعة، ولكن روحي لم تصل بعد[1].

هذه حكاية تحيل إلى رمزية السرعة كإحدى معاني التكنولوجيا الحديثة حيث صارت الماديات تتحرك بسرعة مذهلة بينما لا تملك

(1) انظر: R. Erdoes and A. Ortis (ed): American Indian Myths and Legends. Pantheon Books. New York 1984.

الذهنيات سرعة مماثلة، وهذا أحدث تغييرا في الفهم والتصور تبعا لحال الاستقبال السريع والمتبدل بحيث تكون السرعة والتبدل هما عنوانا الأحداث.

وحينما نقيس حادثة الحادي عشر من سبتمبر وتفجير البرجين في نيويورك والطريقة التي استقبل فيها الناس الخبر فإن ما سنحصل عليه هنا هو أننا أمام لحظة انعطاف في الثقافة البشرية تحقق عبر تحويل المذهل والمفاجئ والغرائبي، تحويله من عالم السينما والإخراج الفني إلى عالم الواقع الحي، وهو تحويل واقعي يضاهي الفني بل يفوقه في شدة وقعه وقوة تأثيره.

ونتج عن هذا أن الصورة المبثوثة لتهشم البرجين قد عملت فعلا على تهشيم قوانين التأويل في الثقافة البشرية، وهي قوانين كانت تعتمد المنطق كأساس لتفسير الأحداث، وتأخذ بثنائية الأسباب والنتائج، وتعتمد التفكر والتبصر وطول البال في دراسة الأمور. ولكن حادثة البرجين تولت تهشيم هذا النظام الذهني، وكان أول معالم هذا التحول في سنن التأويل والحكم هو ما سمعه العالم، كل العالم، من تصريح لكولن باول، وزير الخارجية الأمريكية، من أن الحادث هو من تدبير جماعة القاعدة في أفغانستان، ولقد قال الوزير هذا الكلام وهو في مؤتمر بعيد في إحدى دول أمريكا اللاتينية، وقاله بعد لحظات من وقوع الحدث.

ولسوف نلاحظ أن هذا هو ما صار نمطا في طريقة تأويل الأحداث وقراءتها، أي السرعة واللحظوية تمثلا لصفات الصورة نفسها بما لها من سرعة ولحظوية وصار ذلك علامة ثقافية في الاستقبال والتفسير. ولقد تحول الخطاب السياسي العالمي بعد ذلك

لكي يتمثل هاتين الصفتين ولم يقتصر هذا على أمريكا فحسب، بل إن زعماء تقليديين من دول ذات عراقة سياسية صاروا يتصرفون على هذا الأساس في السرعة واللحظوية كثقافة جديدة رسمتها ثقافة الصورة، من مثل رئيس وزراء بريطانيا ووزير خارجيتها اللذين أسهما إسهاما كبيرا في تمثل هذا الشرط الثقافي الجديد، ونحن نعلم ما كان يردده توني بلير في مجلس العموم البريطاني عن الأسلحة العراقية وكون العراق قادرا على تشغيل خزانته من أسلحة الدمار الشامل في خمس وأربعين دقيقة، وفي كون العراق خطرا على بريطانيا ويهدد أمنها، ولكي لا يكون الأمر في صورة مبالغة فإن بلير قد حدد التهديد بأن العراق يهدد الأمن البريطاني في قبرص.

كان العالم كل العالم يسمع ويتعجب من تصريحات الأمريكيين بسياسييهم وخبرائهم واستخباراتهم وإعلامهم ويتعجب من مجارات البريطانيين لهم، والعجب كان من المبادرات السريعة والمتلاحقة والقطعية في تلك التصريحات، ولم يكن من السهل تفهم تلك التصريحات حول حادثة غامضة ومعقدة تحتاج إلى دراسة وتحر دقيق وطويل، وإن كانت أصغر الجرائم الفردية في الغرب تحتاج إلى شهور لتتبع خيوطها حتى مع معرفة الجاني والضحية ووجود الشهود، فما بال العالم في سبتمبر 2001 صار سريعا ولحظويا وقطعيا وكأنما هو قد عاد إلى الثقافة البدائية الفطرية التي تحسم أمورها في لحظات. . .؟

لم يكن هذا مفهوما وهو شبيه بحال موظفي المطار الأمريكي مع الهندي الأحمر الذي ظل ينتظر وصول روحه المتأخرة عن جسده.

الحق أن العالم اليوم هو مثل حال الهندي حيث يبدو العالم وقد فقد روحه. وما حدث فعلا هو أننا صرنا نشهد في مواجهة مباشرة حال هذا التغير الجذري في الثقافة البشرية من ثقافة المنطق إلى ثقافة الصورة، ومن ثقافة القياس الذهني إلى الثقافة البصرية، ومن ثقافة العقل والأذن إلى ثقافة العين والصورة، كان العالم يستمع بأذنيه ويفسر بعقله ويستعمل الكلمات لشرح ما يرى ولتفهم ما يحدث، والكلمات قيم منطقية ودلالية راسخة بوصفها معجما دلاليا متوارثا وله نظامه الدقيق في ربط الصياغات وتركيب المقولات، غير أن ما صار الآن هو انقلاب كوني ثقافي حيث الصورة بلا كلمات وليس لها سياق تاريخي وذهني، إنها تحدث هكذا فجأة وبلا مقدمات، وكل الذين شاهدوا حادثة البرجين لم يكونوا يستقبلون خطابا في الكلمات وفي الصيغ البلاغية واللغة التقليدية التي تعودوا عليها، لقد كانت عيونهم هي الحاسة الوحيدة التي تشتغل، بينما توقفت العقول عن العمل، وهذه حالة قد جرى التدريب عليها من قبل عبر ثقافة السينما حيث يذهب الناس لمشاهدة الأفلام في تواطؤ مبدئي على تعطيل العقل، ولم يكن العقل والمعقولية لتشتغل أثناء مشاهدة الأفلام حيث الغرائبية والتأثير الانفعالي، ولو اشتغل العقل والمنطق في استقبال الأفلام لما كان لفيلم (جوز) أو (جوراسك بارك) أي قيمة عقلية لعدم إمكانية التصديق العقلي للصورة، وهذا قانون في الاستقبال سرت عليه ثقافة السينما، ونحن نرى الآن أنه انتقل إلى ثقافة التلفزيون ليتولى تشكيل الذهن البشري من جديد ويحوله من ذهنية المنطق ونحوية اللغة إلى ثقافة الصورة ونحو الصورة.

إن نحو الصورة هو ما شهدناه في الحادي عشر من سبتمبر، حيث تحول منطق الأشياء ليعيد علاقات الفهم والتفسير ويؤسس لخطاب ثقافي جديد، ومن أهم علامات هذه المرحلة هي كلمة (إرهاب) حيث صارت الكلمة هي المصطلح المركزي لمرحلة الثقافة البصرية، وما جرى عليها من تحول دلالي وما استتبعها من مفاهيم هو ما يكشف عن التغير الجذري للبشرية وسيكون علامة على مرحلة تتلو وتتبدل معها كل المصطلحات تبدلا جذريا لتحولها من ثقافة المنطق إلى ثقافة الصورة.

ـ 3 ـ

في نحو الصورة

تأتي النحوية الجديدة من حيث هي تغيير في قوانين صناعة الدلالة ومن حيث هي قوانين في التأويل والفهم، تأتي على خمسة أسس هي:

1 ـ إلغاء السياق الذهني للحدث.

2 ـ السرعة اللحظوية.

3 ـ التلوين التقني.

4 ـ تفعيل النجومية وتحويل الحدث إلى نجومية ملونة.

5 ـ القابلية السريعة للنسيان (إلغاء الذاكرة).

أما إلغاء السياق الذهني فهو لأن الصورة ليست كلمات، ولأنها تفعل أكبر مما تفعله الكلمات، ولأنها لا تحتاج إلى ترجمة لغوية فإنها بهذا تفصل الذهن البشري في لحظة الاستقبال عن كل ما تعود

عليه ثقافيا حينما كان يستقبل الأخبار العالمية بما فيها قراءته للتاريخ القديم أو سماعه للرواة والمبعوثين ثم سماعه للمذياع حيث كانت اللغة هي الوسيط في ذلك كله ولم يكن الإنسان ليفهم أي شيء من ذلك إلا بربطه بسياق يختزنه في ذهنه، وهو سياق يسبق الحدث ويتم استدعاؤه ذهنيا ليساعد على فهم المقروء أو المسموع. وهنا تحضر اللغة بكل شروطها النحوية والدلالية والمنطقية وبسياقها النفسي والحضاري والثقافي وتشكل قاعدة للتفسير والتحليل، ويكون الحدث بهذا بمثابة الجملة النحوية الثقافية التي تسلك سبيلها في الخطاب المعرفي والاجتماعي لمستهلك الخبر أو المادة المقروءة، غير أن ما يحدث مع الصورة التلفزيونية يختلف عن ذلك من حيث عدم اعتماده على اللغة في الوصول إلى ذهن المتلقي، وهذا يجعل اللغة في خانة المهمل، والمشاهد ليس محتاجا لها، وهو قد تحول من مستمع وقارئ حسب النمط القديم إلى مشاهد، وتحول من الأذن إلى العين حتى إن أجهزة التلفزيون صارت الآن مزودة بزر يلغي الصوت تماما ويترك الصورة وحدها تتصرف.

إن الاستغناء عن الكلمات كشرط للفهم في استقبال الصورة أدى إلى عزل اللغة ثم أدى إلى إلغاء السياق، وهذا تحول في الثقافة له نتائجه الكبيرة في تحديد المصطلح السياسي والثقافي معا.

وكنتيجة لهذا جرى عزل العلاقة المنطقية التقليدية في الارتباط بين الأسباب والنتائج، وهذا ما نلاحظه على مصطلح الإرهاب حيث لم يعد أحد اليوم يتكلم عن الأسباب الداعية للإرهاب، وصاروا يتكلمون عن صورة البرجين في نيويورك وهما ينهاران مع تصادم الطائرتين، وتأتي هذه الصورة بما إنها إرهاب لا يحتاج إلى كلام

وشرح لغوي ومنطقي ولا يحتاج إلى تحليل وإلى تحقيق وتفكير، وهذه الصفات كلها قد صارت من معجم اللغة القديمة، بينما المعجم الجديد يتخذ من الصورة أساسا لكل ما بعد ذلك، ولقد قامت حروب كنتيجة لتلك الصورة وقامت صراعات سياسية واقتصادية واستخباراتية وتحولت الثقافة العالمية كلها في لحظات سريعة من طور إلى طور، كل ذلك مصحوب بإلغاء تام للمنطق القديم وللغة القديمة وإحلال كلي لمنطق الصورة في عزل النتيجة عن السبب.

صار الإرهاب حقيقة جوهرية، ولم يعد ردة فعل بما إنه نتيجة لأسباب، ولقد جرى نسخ الأسباب وصار الإرهاب فعلا وليس ردة فعل، وبما إنه فعل فإنه لا يقتضي الدراسة والتحقق ولكنه يتطلب رد فعل يتعامل معه حسب الشرط الجديد.

كان الإرهاب صفة لأفعال وممارسات وكان بيد المنطق القديم أن يقيم العلاقة بين هذه وتلك ويحدد الصفات والسلوكيات ويميز بين ما هو إرهاب وبين ما هو مقاومة مثلا وبين ما هو رد فعل قسري أو حتى جنوني، غير أن الصورة بما إنها هي البؤرة الثقافية الجديدة وبما إنها النص الجوهري في الثقافة البصرية قد صارت أقوى من أي لغة ومنطق في تحويل الدلالة وتهشيم الفهم القديم وإحلال فهم جديد للحدث، ويكفي رئيس أمريكا ومساعديه أن يحملوا صورة البرجين في جيوبهم لتنوب هذه عن آلاف التقارير والكتب عن حقيقة الإرهاب وستضمن لهم تعاطف أي مشاهد للصورة وقبوله للمصطلح بما إنه فعل لا يحتاج إلى شرح أسباب ولا إلى علاقات منطقية. وهذا هو ما يحدد المصطلح اليوم، ولم تعد الشروط المنطقية

القديمة بمفيدة هنا لأنها لا تستطيع منافسة الصورة في تشكيل الدلالات وفي تكوين الفهم.

أما الأصل الثاني في نحوية الصورة فهو في السرعة اللحظوية، والصورة سريعة ولحظوية وهي عالية الجودة في هذا، وهو أمر لا يتوفر للغة التقليدية ولم يتعود عليه الذهن البشري الذي تدرب على التأني والتفكر وتطويل الكلام لكي يتأسس الفهم وكان يستعين بالبلاغة والفصاحة والمجاز من أجل إحداث التأثير، وهي كلها صور ذهنية تعتمد على المخزون الذاتي وعلى الرصيد اللغوي، وكان هذا يأخذ وقتا طويلا ويحتاج إلى أذن ذكية وصبور في التلقي والتمعن، وكانت صفات التمعن وحسن الإصغاء شروطا للفهم الجيد ومن ثم إجادة التفسير وإتقان الرد، غير أن هذا زال كله مع الصورة بسبب سرعتها الخاطفة وتعاملها المباشر واللحظوي مع المؤثرات البصرية حتى لا يجد الذهن وقتا للتفكر أو الاستدعاء التقليدي وصار الذهن مستلبا من الصورة وخاضعا لها بتسليم كلي وذهول نفسي لا تسعفه فيه لا لغة ولا منطق قديم، وكيف يأتي المنطق وهو بطيء في حركته وشكوكي في تأمله وثقيل الوقع والاستقبال، وفي مقابل كل هذا الخمول أو الحكمة ـ كما كنا نسميها قديما ـ جاءت الصورة كاسحة ماحقة ومجلية وسريعة وخاطفة، وهذه قيمة جديدة تشكل أحد أصول النحوية الجديدة كمنافس للنحوية المنطقية القديمة، وهذا طبعا يؤسس لمصطلح جديد وفهم جديد يشمل كل مصطلحات الحياة، وقد رأينا أثره في موضات اللباس وفي موضات الأجهزة وفي التكنولوجيا الحديثة التي صارت تتبدل بسرعة حتى لكأنها لحظوية فعلا، ولا تشتري

جهازا إلا وتفاجأ بعد قليل بظهور غيره مما هو أكثر تطورا منه، مثلما صار اللباس موضة لا تستقر على حال، وهذا أمر لا يخص الماديات بل إنه يشمل المعنويات وفي ذلك تتبدل المصطلحات حسب تبدل الصورة التلفزيونية وحسب تبدل ومضة العين في نظرتها بين صورة وصورة وحسب تحولات جهاز التحكم الذي يدير الصور على جهاز التلفزيون.

ويتبع ذلك الأساس الثالث في نحوية الصورة وهو التلوين التقني حيث تلعب الألوان دورا ألغى المجازات البلاغية القديمة وبدلا من التشبيه والاستعارة والكناية والمحسنات اللفظية كالجناس والطباق، بدلا من ذلك جاءت الألوان لتلعب الدور الأكبر في رسم الدلالات وتحقيق التأثير بأقصى درجاته ولم تكن البلاغة القديمة لتبلغ ذلك المدى ولا لتقوى على المنافسة في التأثير، ولقد استخدم أحد الباحثين عبارة (البلاغة التكنولوجية) للتعبير عن هذا التغير[2]. وهو تعبير يستدعي نظرية ماكلوهان حول التمييز بين الوسيلة المطبوعة كالكتب والجرائد والوسيلة الكهربائية، حيث تكون المطبوعة ذات تخطيط مستقيم مما يستدعي استجابة عقلانية، بينما تكون الوسيلة الكهربائية فجائية ولذا تحاصرنا على عكس متوالية السطور التي تتيح فضاءا استيعابيا ذهنيا، ولذا فإن الحصار الذي تفعله الوسيلة الكهربائية تدفع لاستجابة انفعالية، غير عقلانية، ولذا طرح ماكلوهان مقولته المبكرة عن كون الوسيلة أهم من الرسالة، بما إن التأثير التكنولوجي للوسيلة يستفز أحاسيس المشاهد البصرية

(2) هو الباحث مصطفى حجازي: حصار الثقافة بين القنوات الفضائية والدعوة الأصولية، ص 31، المركز الثقافي العربي، بيروت 1998.

والسمعية ويتولد عن الألوان والصور والأصوات رد فعل انفعالي بفعل الوسيلة لا بفعل الرسالة[3].

ومن هنا تتراجع اللغة القديمة بسبب عجز مقوماتها عن المنافسة، ومع تراجع اللغة تتراجع المفاهيم السابقة ويحل محلها مفاهيم جديدة، ولا تقوى على مزاحمة المعنى الجديد، وكل محاولة لجر الحديث إلى المعتاد من المعاني سوف تواجه بالفشل، ولذا نرى عجز كل الفلاسفة والمفكرين عن استعادة تفكير الناس حول الأسباب الثاوية وراء الإرهاب، أو محاولة التمييز بين الإرهاب والمقاومة، وهي كلها مساع تقابل بالفشل وعدم الإصغاء لأنها تعتمد على المنطق القديم بينما المتحكم اليوم هو الصورة بنحوها الجديد ومنطقها المختلف.

هذا يوصلنا إلى الأساس الرابع في نحوية الصورة وهو (النجومية) وهو مفهوم أسست له السينما حيث النجومية التمثيلية وحيث الصور تتلون وتتشكل من أجل خلق نجومية باهرة للمثلين والممثلات وللأحداث، والحدث لا يكون قصة أو رواية ذات حبكة أو معنى ـ كما هو النص التقليدي ـ ولكنه حدث تكنولوجي ذو ألوان ويعتمد على المؤثرات الجانبية والإبهار البصري حتى لتصبح الموسيقى في قاعات العرض وكأنما هي انفجارات كونية ويتولى اللون احتواء المشاهد حتى لا يبقى في جسده موقع لا ينفعل أو يضطرب، ومن السينما جاء التلفزيون ليستقصي كل خصائص التصوير السينمائي ومع ما فيها من إخراج ومونتاج لكي يصنع صورة

(3) انظر: M. McLuhan; Undrestanding Media: The Extension of Man 18 . Mc Graw hill. NewYork 1965

مبهرة تبلغ غايتها في إحداث التأثير وفي إحداث القطيعة مع الماضي اللغوي من أجل تأسيس فهم جديد وتحقيق النحوية الجديدة بمنطقها المختلف.

ولا شك أن الإرهابيين الذين فجروا البرجين كانوا على وعي بشروط الإخراج والمونتاج وعلى وعي بشروط الصورة وقدراتها التأثيرية وكان اختيارهم للحدث مبنيا على تصور تام لما يمكن أن تكون عليه الصورة وما يمكن أن تحدثه من أثر كانوا يهدفون إليه في إحداث أبلغ خلفية في الترويع والتهويل، وقد صار ذلك فعلا واعتمد عليه الطرف الآخر في توظيف الصورة، وكلا الطرفين استخدم الوسيلة ذاتها والصورة ذاتها لتحقيق معناه، ولذا فهي حرب صور أو هي حرب نجوم ـ كما هو التعبير العسكري والسينمائي ـ.

ويبقى الأساس الخامس من أسس النحوية الجدية، نحوية الصورة، وهو القابلية السريعة للنسيان، وهي خاصية يلاحظها الناس اليوم في حالهم مع الأحداث حيث يجد المرء نفسه وقد نسي أحداثا جساما لا يمكن نسيانها فيما هو معهود من قبل في حوادث الزمان، ولقد كانت الأحداث المعتادة تأخذ زمنا طويلا لكي تتكون وتتشكل ومن ثم تقع بعد تمهيدات كثيرة وبعد مقدمات واضحة، ولذا تبقى في المخزون الذهني للذاكرة البشرية وقد تدوم سنين طوالا وفي القديم كانت تبقى قرونا وهي تفعل فعلها في التذكر وفي التأثير، غير أن ما هو حادث الآن أن كل شيء قد صار قصير الذاكرة، فالحرب تنسخها حرب أخرى والفاجعة تنسخها فاجعة أخرى ويشمل ذلك الفنيات والمعنويات فالأغاني صارت سريعة الذوبان والموضات سريعة التبدل والأجهزة سريعة التغير، وهذا يجعل ذاكرة الأشياء

قصيرة جدا، ويجعل كل شيء بحكم القديم والماضي السحيق وإن كان قد صار يوم أمس، وهذا كله ناتج لخاصية الصورة المتبدلة، مما قصر مجال الذاكرة حيث تتعاقب الصور تعاقبا كثيفا فيلغي بعضها بعضا، ويلغي الجديد كل ما سبقه، وذلك لأن الجديد كثيف وخطير وقوي في سرعته وفجائيته، وفي قوة لغته التأثيرية، وكان الماضي من الصور أيضا له نفس الخصائص من القوة والكثافة، وهذا يحدث حالات نسخ ونقض وتضارب ذهني، يتخلص منه الذهن بتفريغ الماضي لإحلال الجديد محله، وبذا يأتي النسيان والنسخ والمسح ليكون حالة ثقافية هي من الخصائص النحوية للصورة كظاهرة ثقافية جديدة.

تلك خمسة أسس للنحو الجديد تتحكم في شروط الاستقبال لتشكل مرحلة مختلفة في الثقافة البشرية.

ـ 4 ـ

حرب النجوم / حرب الصور

تأتي نظرية الإرهاب بوصفها صورة تلفزيونية وبوصفها مصطلحا جديدا له منطقه الخاص حسب مقومات منطق الثقافة البصرية تأتي معتمدة على ثنائيات محددة الأطراف، والصانع لهذه الثنائيات هو صاحب الصورة الأكثر ترددا والأكثر حضورا، وباستعراض الثنائيات سنكتشف حصريتها وانبتاتها عن الأسباب وعن السياقات الذهنية التي هي من قوانين المنطق القديم ولم تعد قابلة للتوظيف في المنطق الجديد، وهذه رسمة أولية للثنائيات بما إنها تمثل الناتج الدلالي لثقافة الصورة:

بوش ــ (الشر) ــ بن لادن

بوش ــ (تمثال) ــ صدام

معنا ــ (ــ ــ) ــ ضدنا

التوحش ــ (ــ ــ) ــ التوحش

تلك ثنائيات تتصل مباشرة بثنائية البرجين الساقطين في نيويورك في الحادي عشر من سبتمبر، ولذلك صلة دلالية عضوية ما بين صورة برجين يسقطان وصورة الثنائيات المحصورة هنا، كما سنرى.

ونلاحظ هنا أن الثنائية الأولى والثانية تلتقيان حول نقطة واحدة يشترك فيها طرفا الثنائية، وكل من بوش وبن لادن يصف الآخر بالشر ويستخدم الصورة لتسويق معناه ومحاصرة الآخر، وظهور بن لادن باللباس الأفغاني والعمامة التقليدية مع الإطلالة المعنوية للرجل الملتحي كصورة للمسلم التقي، ومعه الرشاش، ومن حوله رجال عليهم سيماء الصلاح والبساطة والتصميم وإطلالة التقي المجاهد، حيث يجري توظيف الصورة لرسم حس ثقافي يوحي بالبراءة والإنسانية ويقول إن العمل هو جهاد من أناس يفادون بكل شيء من أجل الحق.

تلك صورة يرسلها جماعة القاعدة بتركيز متواصل، وهي ترسم المعنى المختار عبر تفاصيل الرسالة المصورة، وفي مقابل ذلك تأتي صورة جورج بوش في قاعة الصحفيين في البيت الأبيض محاطا بمستشاريه وأمامه الجمع الصحفي وقد دخل إليهم مسرعا وحادا وبوجه معمق ومضغوط مما يعطي معنى بأن المظهر هذا يصدر عن

مضمر خطير وجَلَل، وسيكون الإرهاب والقاعدة هما موضوع الصورة الكلامية التي سيخص الرئيس بها العالم بما إنه سر كوني يعلن الرجل عن كشفه وعن إحباط سحريته. ثم يكون الكلام عن حرب صليبية[4] من جهة وعن جهاد من جهة أخرى ويتقابل المصطلحان لا ليعيدا الذاكرة القديمة عن الحروب الدينية وإنما ليؤسسا معا دلالة جديدة لهذه الثقافة البصرية حيث يصر كل واحد من الاثنين على خطرية الآخر وتهديده للعالم وعن وجوب تدميره، ولم يقل أحد بالدعوة إلى الدين بما إن الجهاد هو للدعوة أصلا وبما إن الحرب الصليبية هي للتنصير أصلا، لقد سقط السياق وما له من علاقة منطقية سببية ليحل محله معنى مختلف يحدد العلاقة بصورة ثنائية قطعية بين طرفين لكل واحد منهما صورة لنفسه إيجابية وأخرى سلبية يسبغها على خصمه، وصفة الشر هي المشترك الوصفي بين الطرفين.

أما الثنائية الأخرى بين بوش وصدام فإن المشترك فيها هو تمثال الرجلين حيث جرى تعميم صورة تمثال صدام في ساحة الفردوس في بغداد يوم التاسع من أبريل 2003 وهو يتساقط مجرورا بالحبال مع صورة دبابة أمريكية تجر سبائك الحديد لتنهي زمنا حديديا وقبل السقوط يظهر جندي أمريكي وهو يعلق العلم الأمريكي فوق وجه تمثال صدام تمهيدا لتكسير الصنم.

وفي مقابل هذه الصورة تأتي صورة مقاربة لسقوط تمثال وهمي

---

(4) استخدم جورج بوش عبارة (حرب صليبية) لوصف حملته على الإرهاب وذلك في أول تصريح بعد الحادي عشر من سبتمبر له 2001. كما استخدم كلمات الشر وقوى الشيطان وأعداء الحرية والحضارة.

لجورج بوش صنعه المتظاهرون في لندن يوم 19/ 11/ 2003، ويجري إسقاط التمثال في ساحة (الطرف الأغر) ومن حوله شباب وفتيات وقيادات اجتماعية وسياسية يصرخون كلهم في وجه سياسة أمريكا ويصفونها بصفات هي عينها الصفات التي يقولها بوش عن صدام، وقد صدرت استطلاعات رأي في أوربا أشارت إلى أن أمريكا تحمل رقما عاليا في كونها مهددة للسلام العالمي[5]، وقال عمدة لندن إن بوش أخطر رجل في العالم[6].

يأتي سقوط تمثال صدام الحقيقي وسقوط تمثال بوش الرمزي ليشكل ثنائية متقابلة في ثقافة الصورة، والتمثالان هما صورتان والسقوط هو حدث تلفزيوني، ويتوسل كل واحد منهما لتشكيل معناه عبر الصورة، ولم تفلح كلمات بوش وهو يخطب في حفل الضيافة في دار الحكومة في لندن ولا خطب توني بلير ولا كل التعبئة الإعلامية الأمريكية والبريطانية لم تفلح في تحسين سمعة بوش، وذلك لأن الكلمات أقل مفعولا من الصور ولقد كانت الصورة هناك في لندن هي المقابل الدلالي لصورة صدام الساقطة في بغداد، وإن كان صدام طاغية وخطرا فإن بوش هو كذلك أيضا، حسب ما تقرره الصور بين الاثنين، ويسهل استدعاء صورة مايكل مور وهو يصرخ في لوس أنجليس بعد تسلمه جائزة أوسكار يصرخ

---

(5) هو استطلاع للرأي أجرته المفوضية الأوروبية ونفذته مؤسسة جالوب العالمية للاستطلاعات، وقد قال ثلاثة وخمسون بالمائة من الأوروبيين إن أمريكا تهدد السلام العالمي، وكان نصيب إسرائيل أكبر من ذلك حيث صوت تسعة وخمسون بالمائة قائلين بتهديد أسرائيل للسلام الكوني، ونشرت المفوضية الأوربية هذا الاستطلاع يوم 4/ 11/ 2003.

(6) قالها في عشية زيارة بوش للندن في 19/ 11/ 2003.

بأعلى صوته: عار عليك، عار عليك يا سيد بوش، وكانت الصور تتلاحق أسرع من الكلمات وهي تنقل منظر السينمائي مايكل مور منتفضا ومتسارعا ويهز يده وجسمه بما إنه صورة سينمائية متحركة وسريعة ترسم معنى العار وتكشفه بالصورة واللون، وهذه حركة سينمائية يعرف صاحبها أي معنى تخلقه الصورة لصناعة المعني، وقد تجرأ هو على كسر الشرط المشروط عليه بألا يتعرض للسياسة، غير أن بوش والحرب لم تكن سياسة بالنسبة لمايكل مور وإنما هي صورة لثقافة جديدة أحس هو أنها تهدد كل المكتسبات الحضارية الإنسانية وتقتل أول ما تقتل المنطق اللغوي بما فيه من بعد فلسفي وثقافي، إنه يصرخ من أجل الثقافة والإنسان وليس السياسة الممنوع الخوض فيها[7].

تلك ثنائيتان طرف كل واحدة منهما جورج بوش بوصفه رمزا عالميا لثقافة الصورة وبوصفه المجسد لصورة البرجين وهما يتساقطان في نيويورك، وهما برجان ويعادلهما ثنائيتان، والصورة الثنائية تنتج معادلات ثنائية، ويأتي في جدول هذه الثنائيات مقولة (معنا / ضدنا) وكل من ليس معنا فهو ضدنا، وهي كلمة قالها جورج بوش في خطاب له عن الإرهاب، معززا الثنائية القاطعة مع أي منطق سببي، والقاطعة مع أنظمة التعبير والتفكير التقليدية حول نظام العلاقات بين البشر وتعدد الرؤى، وهذا معنى صنعته صورة البرجين اللذين كانا يقفان منفردين في الفضاء ولا ينازعهما كيان آخر حيث يقتطعان المجال البصري لمدينة نيويورك، تلك صورة بصرية

---

(7) صار ذلك في حفل الأوسكار في مدينة لوس أنجليس 24 / 3 / 2003 وبثته كل وسائل التلفزيونات العالمية.

كتبت كل الدلالات من بعدها. ونتج عنها نظام ثقافي من التوحش مقابل التوحش، حيث تكون صورة الإرهاب في عنف متبادل بين قطبين يقتسمان الكون البشري ويفصلانه حسب نظام رؤية خاص، وهذا فكر القاعدة يرى أن كل من لا يقف معهم ضد أمريكا فهو شرير يجوز سفك دمه، وفي طرف الصورة يقف بوش ليقول من ليس معنا فهو ضدنا وتجوز استباحته، تماما كما يقول بن لادن والظواهري في مقولة الولاء والبراء، وكلاهما على ثنائية في هذا الولاء القطعي والبراء القطعي وكانت صورة برجين يسقطان هي المكون الدلالي لهذه الثنائية، حيث تقابل الطرفان في دعاوى النصر والهزيمة، وإعلام القاعدة يسمى سقوط البرجين بغزوة مانهاتن، بينما يسمي بوش تورا بورا بأنها بؤرة الشر العالمي وكل من الاثنين يحتفل بنصره في حرب الصور أو حرب النجوم ـ كما هو المصطلح السينمائي السياسي ـ والحرب هنا هي ثقافة بصرية / تلفزيونية، حيث يكون معنى الإرهاب معتمدا على مرجعية صورية لا تأخذ بالمنطق السببي، وإنما تأخذ بالصورة ليس كحجة ودليل وإنما كحقيقة معنوية ودلالية لا تقبل الجدل، وكل من حاول البحث في أسباب الإرهاب وجذوره وتاريخه يجد نفسه اليوم وحيدا ولا سامع له ولا مجال لصوته، كل ذلك لأن الأسباب تعود إلى المنطق القديم الذي قطعت معه الصورة وعزلته عن السياق، ولهذا لجأ المتظاهرون في لندن إلى الصورة لمحاربة الصورة، وصنعوا تمثالا لبوش ليشكل لهم ذلك صورة تلفزيونية تكتب المعنى المأمول، مثلما تصرف مايكل مور في حركة سينمائية ليصنع صورة نقيضة لصورة أخرى، والحرب هي حرب صور يغلب فيها الأكثر صورية. وكما يقول فوكو

فإن الهيمنة تخلق معارضتها[8] والنسق يخلق نقيضه والضد يخلق ضده، وكل تطرف يؤدي إلى تطرف مماثل وكل صورة تخلق صورة نقيضه.

ـ 5 ـ

الأعمى والصورة

« إنها لتبدو غريبة، لكن الرجل الذي صنع الترنيمة كان أعمى
الآن فقط، أدركتها واكتشفت
أن لا عجيب في الأمر، وابتدأت التراجيديا
مع هومر الذي كان رجلا أعمى
وهيلين التي ضحكت على كل القلوب الحية
آه، آه، أيا ليت القمر ونور الشمس يظهران
في وحدة ضوئية لا تنفصم
أمّا لو انتصرت فسأمسخ العقلاء إلى مجانين »

هذا مقطع من قصيدة بعنوان (البرج) كتبها الشاعر الأيرلندي ييتس[9] قبل عقود من ظهور جورج دبليو بوش (كتبت القصيدة عام 1926) وقبل عقود من تهاوي برجين في نيويورك في تصادم إرهابي

---

(8) عن الهيمنة ونسق الطاغية، انظر: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 18 وما بعدها، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية 2001. وانظر:
Foucault, M: Politics, Philosophy, Culture. Routledge, London, 1988.

(9) انظر: W. B. Yeats: Selected Poetry. 107 Macmillan London 1975.

لطائرتين في وضح الشمس وعلى مواجهة مع مطلع القمر، وهذا الأعمى الأسطوري في برج ييتس هو المقابل الرمزي لبرجي نيويورك، أما الأعمى فلقد قال أحد معاوني بوش المستقيلين من إدارته إن الرئيس يبدو مع مستشاريه وكأنما هو رجل أعمى وسط فريق من الطرشان(10)، وقال رمزي كلارك وهو وزير عدل أمريكي سابق إن بوش يجب أن يقدم للمحاكمة مثل صدام حسين ويرى أن الاثنين على درجة واحدة من العداء للإنسانية(11)، وهناك استطلاعات رأي تشير إلى أن بوش وصدام يتقاربان في درجة كراهية الناس لهما وتساوي تصرفاتهما في نظر الجماهير(12).

تلك حالة تراجيدية تستحضر لنا قصيدة ييتس عن الرجل الأعمى صانع الترنيمة، وهي في زمننا هذا ستكون صورة وليست أنشودة حرب فقط، ولسوف يتحول النصر إلى مشروع عالمي في تحقيق الجنون البشري وتحويل العقلاء إلى مجانين، كما هي ترنيمة النصر في تراجيدية البرج عند ييتس.

لقد تحول البرج التراجيدي التقليدي إلى برجين وتحول هومر شاعر الأساطير الحربية وهيلين باعثة الثأر وجالبة الإنذار، تحول هذا إلى أسماء حقيقية ملحمتها الإرهاب ونصها مكتوب في صورة حية

---

(10) هي كلمة لبول أونيل الذي كان وزيرا للخزانة في أول عهد بوش ثم استقال امتعاضا من سياساته المتطرفة، انظر:

R. Suskind: The Price of Loyalty; Simon and Schuster; 2004.

(11) قال ذلك في مقابلة مع قناة الجزيرة، يوم 14/ 12/ 2003.

(12) هو استطلاع أجراه محرك البحث الإلكتروني غوغل، ونشرت عنه الحياة 10/ 12/ 2003.

صارخة في إخراجها ومونتاجها، ومهما قال العالم من قول فإن الصورة أكبر من الكلمات.

هي صورة يصنعها أعمى ويجب عليك أن تقبل هذه الصورة مهما كان بصرك حادا، وهذا ما يجري تحديدا مع مصطلح الإرهاب، وهو مصطلح أعمى إذا وزناه بمقاييس البصيرة العقلية للثقافة البشرية التقليدية، غير أنه في ثقافة الصورة يصبح هو الحقيقة المطلقة، ولذا جاء مصطلح (مقاتل عدو) ليتسمى به معتقلو جوانتينامو، حيث جرى حجز أعداد من البشر داخل مصطلح لغوي جديد لا تتطابق معه الأعراف القانونية ولم يرد في أي معجم تشريعي لا مدني ولا حربي، والكلمة هناك هي الترنيمة العمياء التي صنعها رجل سيجعل العالم يجن إذا ما انتصر، والمصطلح في هذه الحالة هو برج دلالي يصنع صورة عمياء من حيث جرى حجب الإعلام عن السجناء هناك ولم يكن أحد يعلم عنهم شيئا، وبذاك تم إخراجهم من الصورة البشرية وإخراجهم من المصطلحات التقليدية وحصرهم في حجر دلالي حيث اللغة الخارجة عن الصور والممتنعة على التصنيف الثقافي، وهذا ما يجعل الصورة هي الثقافة وكل ما هو خارجها فهو خارج المجال الدلالي.

ولم يكن أمر العمى الكوني بوصفه ثقافة بشرية ماثلة لذوي البصر لم يكن جديدا، وفي مونتريال الكندية وقف مجموعة من الشباب والفتيات على رأس الجبل في المدينة القديمة ووضعوا أمامهم قفصا من خيوط طويلة، وكانوا يجمعون التبرعات من الناس، وعلى الأرض كانت صورة جورج دبليو بوش، كان ذلك في منتصف شهر يوليو 2001 أي قبل أحداث سبتمبر بشهرين، وحينما

سألتهم عن حكايتهم قالوا لي: إنهم يجمعون التبرعات لصناعة قفص حديدي كبير من أجل حبس جورج بوش داخله لأنه رجل خطير ويهدد السلام العالمي، وبعد ذلك بأسابيع صارت أحداث سبتمبر قبل أن يتمكن شباب مونتريال وشاباتها من حبس الوحش، وصارت الثقافة العمياء، صانعة الترنيمة ومخرجة الصورة وصائغة المعجم الدلالي الجديد.

الصورة ثقافة بصرية وفي هذه الثقافة ينشأ معجم جديد تتحدد به المصطلحات ويكسبها معنى مختلفا غير ما كنا نعهده في زمن الثقافة الكتابية، وفي زمن الكتابة الذي صار زمنا تقليديا الآن وصار يفقد دوره وأثره، في ذلك الزمن كانت المصطلحات تأتي عبر المد اللغوي ليجري تصويرها في كلمات على الورق عبر الرسم الكتابي، وتكون الكلمة فيها جامدة ميتة إلى أن يقرأها قارئ ما ويتولى تحريك الكلمات وإيقاظها من سباتها لتدخل إلى العالم الذهني للقارئ ويتحرك السياق الذهني المختزن وتبدأ عملية تكوين الدلالات عبر ربط قرينة لغوية بين الدال والمدلول، ويكون السياق فيهما هو الحكم في صناعة التدليل، وهذا تقليد راسخ عبره سنفهم الإرهاب فهما اصطلاحيا عبر كونه دالا يؤسس لدلالة ذات سياق يربط الأسباب ويحبك العلاقات بأصولها السياقية.

غير أن ما نشهده اليوم هو تحول في علاقات الثقافة الدلالية على مستوى الذهن البشري كله، وهو مشهد بطلته الصورة حيث تحل محل اللغة وتزيح الكلمات عن اللعبة، ومن هنا تكون الصورة مادة لنحو جديد يعيد صياغة الاستقبال وصياغة الفهم، ومن ثم يجري تعديل أنظمة التأويل، ولو شئنا مواجهة الصورة باللغة فإن في

هذا منافسة غير متكافئة، ولا تتحاور الصورة إلا مع صورة مثلها تنسخها أو تعدلها أو تحيد من تأثيرها، ولذا فإن مفهوم الإرهاب تحول إلى مفهوم صوري غير منطقي وغير لغوي تقليدي، ولكنه مفهوم يتأسس على الحركة السريعة واللحظوية وعلى لعبة الإخراج والمونتاج بوصفهما مجازين جديدين، وعلى لعبة النجومية الملونة، حيث يصير اللون تورية نصوصية تولد الدلالات وتؤسس لفهم سريع وملون، ولن نفهم التغيرات المصطلحية الجديدة ما لم نفهم هذه اللعبة الثقافية الجديدة وما تؤسس له من زمن ثقافي مختلف لا تفسره المعاجم الفلسفية والأخلاقية القديمة ولا تستطيع مقاومته.

ـ 6 ـ

الرسالة المختلفة

لم يكن من الممكن لأي مشاهد لصورة الاصطدام المتتابع لطائرتين في برجي مركز التجارة العالمي يوم الحادي عشر من سبتمبر 2001، لم يكن يمكنه ألا يلاحظ أثر الثقافة السينمائية للحدث، وهو عمل مذهل في اللغة السينمائية ويشترك في التصور السينمائي للحدث كل الأطراف، تلك التي خططت للحدث وتلك التي شاهدته، مع ما صاحبه من تغطية إعلامية ركزت على اللحظات الانفعالية للناس في الشوارع ولتعاقب الأحداث، حدثا بعد حدث، حيث انهار البرجان انهيارا كاملا بعد وقت من اصطدام الطائرتين وبفاصل ساعات ليعطي ذلك الحدث مزيدا من الدراما التصويرية والحدثية.

أمام هذه الصورة نحن نقف في لحظة تغير حاسم ليس في

علاقات أمريكا مع العرب والمسلمين، فحسب، كما قد صار فعلا، ولكننا أيضا نقف على لحظة الحسم في تغيرات جذرية تمس الثقافة البشرية كلها، حيث تأخذ الصورة وثقافة الصورة في تغيير التصور الثقافي البشري من منطق الكتابة واللغة إلى منطق جديد ونحوية جديدة، ولنأخذ مثالا على هذا التغير من رجلين غربيين، أحدهما يتكلم حسب المنطق التقليدي للغة ونحويتها المعهودة تاريخيا وفلسفيا، وآخر يتكلم حسب المنطق الجديد للصورة والنحو الصوري في الفهم والتأويل.

يقول باتريك سيل متسائلا حول الإرهاب محيلا ذلك كله لأسباب مفترضة تحتاج إلى تمعن وأخذ بالاعتبار، يقول: (لا بد من طرح سؤال أساسي: هل السبب الرئيس للإرهاب اجتماعي أم سياسي..؟ وهل ما دفع إلى عمليات التفجير في كل من بغداد وكابول وبالي والرياض والدار البيضاء واسطنبول هو الفقر واليأس أم الشعور العميق بالغضب السياسي، وهل كان الدافع وراء عمل خاطفي الطائرات الانتحاريين الذين دمروا أبراج مركز التجارة العالمي هو التخلف والبطالة أم أنهم كانوا يعتقدون أنهم وجهوا صفعة للإمبريالية الأمريكية)[13].

ذلك كلام سيجد أي واحد منا ـ نحن الذين ننتمي للمنطق التقليدي ونؤمن بنحوية الفكر اللغوي البشري وبثقافة الكتابة ـ سنجد أنه كلام منطقي وصحيح ويأخذ فعلا بالأسباب ويعقد قرينة بينها وبين الأحداث، وهو نظام فكري ومعرفي نشترك فيه ونعرفه، وفي

(13) الحياة 30/ 1/ 2004.

المقابل نعجب من الغفلة عنه وتجاهله، وهو بكل تأكيد نظام فكري ينظر في تاريخ ما قبل الحدث ويقرأ المقدمات السابقة عليه بما إن الحدث نتيجة لتلك المقدمات.

غير أن ثقافة الصورة قد غيرت هذا كله وقلبت المعادلة، فالأحداث في الصورة لا تنتمي لمقدماتها ولكنها حدث فوري وتكنولوجي له ما بعده وليس عليه مما قبله. ولننظر لما قاله ديك تشيني في مؤتمر دافوس العالمي في يناير 2004 متحدثا بمنطق ثقافة الصورة وبلغة النحو الصوري الجديد ـ وهي لغة تسود في أمريكا لدى كل الأطراف المحافظ والتقدمي ـ حيث قال عن الإرهاب العالمي وموقف العالم منه ما يلي: (نواجه اليوم شبكة معقدة من الإرهابيين العالميين المناهضين لقيم الحرية والتسامح والانفتاح التي تتميز بها مجتمعاتنا، ويجب علينا أن نكافح أيديولوجيات العنف من أساسها وذلك من خلال دفع الديموقراطية في كل أنحاء الشرق الأوسط، فالتهديدات المباشرة تتطلب العمل الحاسم)(14).

ومن المهم هنا أن نلاحظ عبارة (التهديدات المباشرة) وهي عبارة مأخوذة من معجم الثقافة الجديدة، ثقافة الصورة، حيث المباشرة واللحظوية، وهذه العبارة في كلام تشيني هي لب الكلام، وهي ما يجلب ضرورة (العمل الحاسم) إننا نسمع مصطلح التهديد المباشر وهذه هي خلاصة ما صار يوم تفجير البرجين، وهو عند تشيني تهديد للحرية وقيم الحضارة بما إن ذلك صورة لما حدث في الانهيار الرمزي لتلك الحضارة في صبيحة نيويورك يوم الحادي عشر

---

(14) المرجع نفسه.

من سبتمبر، وهذا هو المعنى القسري لثقافة الصورة. وبه وحده نفهم لغة تشيني، ولو جربنا الاستعانة بالمنطق القديم الذي نعهده في تفسير الأحداث لاستحال علينا فهم كلام تشيني ولنسبناه للتهريج والمغالطة وربما الكذب، وهي مغالطة منطقية ولا شك، والمنطق الذي نعرفه ينقض ذلك ويفنده، ولكن منطقنا هنا لن يغنينا شيئا في مواجهة هذا التغير الثقافي الجلل، حيث تأخذ الصورة بتلابيب التأويل مثلما تتولى رسم الأحداث.

لذا يتلاشى كلام باتريك سيل وكأنما هو رومانسية أو مثالية حالمة، ويتمكن خطاب تشيني ليقرر السياسة العالمية في (العمل الحاسم) كما سماه.

أمام هذا المد الجديد في ثقافة الصورة تأتي الثقافة المعارضة لتأخذ بالأدوات نفسها، ويجري إنتاج فيلم جماهيري، من إخراج المخرج الأمريكي روبرت جرينوولد، والفيلم بعنوان (كشف الحقيقة) وفيه تعرية لسياسة جورج بوش ومقاومة للصورة بالصورة، ويجري عرض الفيلم مجانا مع إعلان بالسماح بنسخه وتصويره وتوزيعه مجانا[15]، وهذا عمل يتماثل مع منظر المتظاهرين في لندن عشية زيارة بوش لها حيث حطموا تمثال بوش على مشهد عالمي عبر الصورة، تماما مثلما فعل مايكل مور في حركته السينمائية في لوس أنجليس حيث راح يصرخ: عار عليك، عار عليك، عار عليك، في مشهد أتقن إخراجه وجعله مادة لصورة حية مباشرة ومثيرة وبالغة التعبير.

---

(15) عرض الفيلم في لوس أنجليس في الأسبوعين الأخيرين من ديسمبر 2003.

إن الصورة لا تحارب إلا بالصورة، ولا يمكن للمنطق القديم أن يواجه المنطق الجديد، ولكن الصورة المضادة تحمل منطقها الخاص الذي يفعل فعل النسخ والمعارضة، ولقد أثبتت صور الأطفال الفلسطينيين وهم يقاومون المحتل أثبتت تأثيرا كبيرا في حشد الرأي العالمي لصف قضيتهم، كما هي نتائج استطلاعات الرأي في أوربا حيث ظهرت إسرائيل وأمريكا أكبر مهددين للسلام العالمي بنسب عالية، حسب استطلاع مؤسسة جالوب العالمية ـ كما أشرنا أعلاه ـ.

الصورة قوة ثقافية جديدة ونحو جديد له منطقه الخاص ولا يستجيب لشروط المنطق القديم ولا يستطيع المنطق القديم أن يقاوم الصورة بشرطها المختلف، ولذا نلاحظ أن أمريكا لم تمنع الكتب ولا الصحف المناوئة لسياساتها ولكنها منعت المحطات التلفزيونية[16] وحاصرت المصورين وجرى قتل بعضهم في بغداد وفي فلسطين وتهديد آخرين ومنعهم من جنود إسرائيليين وأمريكيين لعلمهم بأن الصورة هي الأداة الثقافية التي تتحكم في الذهن البشري اليوم، ولا شك أن مفجري البرجين في نيويورك كانوا على وعي بمدى ما تفعله الصورة في كتابة الخطاب وتعميم النص، وقد فعلوا ذلك بإتقان خطير مثلما فعل الطرف الآخر حينما وظف الصورة نفسها في تحقيق معناه، وهي حرب معان بين الطرفين ويتوسل كل

(16) جرى منع قناة (العربية) من العمل في العراق بأمر من سلطات الاحتلال، كما جرى حبس مصور قناة الجزيرة في بغداد العديد من المرات وقتل آخر، وقتل صاروخ أمريكي عددا من الصحفيين في فندق فلسطين، وكل هذه أحداث توالت منذ سقوط بغداد في أبريل 2003 والأشهر اللاحقة لذلك.

منهما بالصورة لخلق فضاء واسع لتحقيق معناه ورسم صورته. ولذا فإن حرب الإرهاب هي حرب صور والإرهاب قد صار صورة ثقافية ومعنى سينمائيا حسب شروط الإخراج والمونتاج، كما هي قوانين النحو الجديد.

وعودة إلى قصيدة ييتس حيث يهددنا الأعمى بأنه لو انتصر لمسخ العقلاء إلى مجانين، فإن الصورة لو انتصرت فلسوف تمسخنا إلى مجانين، ستخرجنا من زمن العقل والمنطق الذي كنا نألفه حيث الحكمة والتروي، إلى زمن جنوني تأخذنا فيه الصورة إلى السرعة والمباشرة والقابلية السريعة للنسيان ـ كما هو النحو الجديد ـ ولكننا نستطيع أن نحارب الصورة بالصورة مادام أن ثقافة العصر هي ثقافة الصورة، ولم تعد ثقافة المنطق.

الفصل الثامن

الصورة بوصفها نسقا ثقافيا

- 1 -

الجسم / الصورة

كان الإنسان جسما ثم صار جسما وظلا، وكانوا في القديم يصفون الصور بأنها حبس للظل، ولكن الذي حدث في زمن الثقافة التلفزيونية هو أن الإنسان قد أصبح صورة والعالم كله تحول إلى فضاء بصري / صوري.

وهذا التحول صحب معه تحولات ضخمة في نظريات الاستقبال والإرسال، وجرى قلب المعادلات القديمة في قوانين الفهم والتأويل، وفي قوانين الذوق ومفاهيم الثقافة والتثقف، وإن كانوا قديما يعتبرون من يحفظ المعلقات وشعر المتنبي ومتون النحو والمنطق، يعتبرونه مثقفا، فإن هذا المثقف قد اندثر فعلا، ويرى قوم أن هذا كساد ثقافي، وهو رأي يحصر الثقافة في مجازات الأولين ولا يرى المجاز الجديد بثقافة، ونحن لو تأملنا في الأمر لقلنا إن ما في أشعار الأولين هو في الحقيقة ضرب قديم من الموضات والألوان والتصورات تناسب ثقافة ذلك الزمن، والشعر

الغزلي كان معرضا صوريا للجسد وللعشق وفيه متعة بصرية ونفسية وفيه دعة، ولم يحدث شيء في معاني المتعة والدعة والتذوق سوى في نوعية النصوص المعبرة عن هذه المعاني، حيث صارت الصورة السينمائية والتلفزيونية والفوتوغرافية تقول ما كان يقوله النص الغزلي ولكن بشكل أبلغ وأحد وأسرع وأمضى، والتغير قد صار في الوسيلة.

ونحن هنا سنقف على هذه الوسيلة بوصفها نسقا ثقافيا غير محايد، وبوصفها تحمل طاقة تأويلية عالية جدا، وهي ولا شك تورية جديدة ومجاز كلي، وهذان مصطلحان سبق أن استخدمتهما كمفهومين في النقد الثقافي، على مستوى أشمل وأوسع مما كانا عليه في زمن النص البلاغي، ونحن هنا نتكلم عن تورية ثقافية وعن مجاز كلي[1].

ـ 2 ـ

التورية الثقافية

تأتي قدرة الصورة على تأسيس دلالات مزدوجة بما إنها تورية ثقافية جديدة وحادة الأثر من حيث هي نقلة أولية في الحركة، فالنص القديم ثابت سواء منه المكتوب أو المصور حيث ثبات الصورة بما إنها حبس للظل، ولكن الصورة الحديثة أطلقت الظل وحررته من سلطة الجسد عليه ولم يعد المرء قادرا على التحكم

(1) انظر النقد الثقافي، الفصل الثاني حيث جرى إيضاح المقصود من المجاز الكلي والتورية الثقافية.

بصورته لا جغرافيا ولا زمانيا حيث تمتلك صورة المرء حرية مطلقة في التنقل والبقاء وفي قابليتها للإخراج والمونتاج على نقيض مع شروط الجسد المقيد، ثم إن الصورة تملك قابلية على خلق دلالات خاصة بها لا تتطابق مع دلالات الأصل، وكم هي صورنا معبرة وحاملة لدلالات لا تستطيعها أجسادنا لا رفضا ولا تحديدا ولا تقريرا. والصور هنا بتحررها من شروط الجسد قد صارت نوعا جديدا من العصبية والهوية، وإن كان المرء في القديم يتحدد معناه حسب عصبيته القبلية أو العائلية أو الوطنية أو الفئوية، فإن العصبية افتراض وهمي ـ كما يحدد ابن خلدون[2] ـ وتلك الفرضية تحولت الآن إلى فرضية جديدة حيث صارت عصبية الذات وهويتها وقيمتها الدلالية في صورتها، ولذا يجري اهتمام كبير في إخراج صور أهل الشأن سياسيا وفنيا وثقافيا وإعلاميا، وكما كانت عناية المرء القديم بقبيلته من جهة وبنصه اللغوي خطابة أو شعرا حيث كان لسان الفتى نصفا وفؤاده النصف الآخر، وكانت صورة اللحم والدم فضلة زائدة[3]، فإن ما قد صار هو قلب للمعادلة وصارت صورة اللحم والجسد هي الهوية الثقافية للذات المشهورة، والعناية بالصور تقابل العناية القديمة بالسمعة التي كان يرفعها أو يخفضها بيت شعر فصارت ترتفع أو تنخفض بصورة عابرة تقتل أحيانا وترفع الشأن أحيانا أخرى.

هذا تحول ثقافي من نصوص اللغة إلى نصوص الصورة وهو

---

(2) ابن خلدون المقدمة 129 دار الفكر، القاهرة د.ت.

(3) هذا قول لزهير بن أبي سلمى:

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده   فلم يبق إلا صورة اللحم والدم

تحول يملك طاقة دلالية عميقة وقوية عبر نظام التورية الدلالي وهو ما سنعرضه هنا.

تأتي التورية على وجه جذري من حيث دلالتها على الشيء ونقيضه حيث هي نسق ثقافي يملك دوما دلالتين مختلفتين، وهو ما تكشفه ثقافة زمن الصورة من حيث بناء الصورة لمعنى ثم تحفيزها لمعنى آخر مضاد. وهي بما إنها علامة فهي تعني الشيء ونقيضه ـ كما تعلمنا من الجرجاني ـ وهي كما تعني الشيء ونقيضه فهي أيضا تثير معاني متناقضة حتى لتثير التأويل والتأويل المضاد معا وفي آن، وفيما ما يلي عرض لذلك.

أ ـ التأنيث / التفحيل

لقد أشرنا في الفصل الخامس عن شيوع نمط ثقافي ظلت الصورة التلفزيونية تنتجه وهو تأنيث العلامات الاجتماعية في اللباس واللغة ولغة الجسد، حتى لقد أصبحت صورة التأنث ـ أو التخنث ـ بارزة على الذكور مثلما هي عند النساء حتى ليجري تشابه شبه تام بين تسريحات الشعر وإطلالات الوجوه وحركة الأجساد والملابس والتغنج بين الشباب والبنات، وبلغ الأمر أن جرى تصنيع الأصوات بنغمات مؤنثة. وهذا أمر ظاهر في ثقافة الأغاني والعروض والصور التلفزيونية إلى درجة تكسر الحدود وتشيع النموذج التخنيثي بين الذكور.

وهذا معنى واضح التكوين بما إنه من إنتاج ثقافة الصورة، ولكن في المقابل يجري إنتاج صورة أخرى ناقضة للتأنيث وهو في اتجاه السلوك البشري نحو العنف، حتى لتصبح الصور السينمائية

والتلفزيونية مظهرا من مظاهر التكوين العنيف للحضارة المعاصرة، وتتجاور مظاهر التأنيث في الشكل والمظهر مع معالم العنف في السلوك، ويجري إنتاج صور للعنف تعبر عنها بعض موضات الملابس وبعض ألعاب الفيديو، وعبر التعبيرات اللغوية وعبر السلوكيات في أخبار الإجرام والعنف الاجتماعي والإرهاب العسكري وهو إرهاب تمارسه دول متحضرة مثلما تمارسه جماعات متطرفة. وتأتي الحروب بما إنها أحداث تلفزيونية يومية ومباشرة لتعزز صورة العنف حتى ليصبح قصف بغداد في مارس 2003 وكأنما هو عرض فني إمتاعي وتخييلي يزين الشاشات الصغيرة في كل بيوت البشر، في صورة تتقابل مع صورة طائرتين تنفجران في برجي نيويورك في سبتمبر 2001، وكأن الصورتين فصلان في رواية أو هما مقطعان من ملحمة الثقافة الجديدة.

في أمثلة كهذه يستطيع جهاز التحكم التلفزيوني أن يتنقل بالعيون المشاهدة ما بين صور لصواريخ تقصف بغداد، وما بين أغنية من نوع الفيديو كليب، حيث تشترك الصور كلها سواء الصواريخ أو الرقصات تشترك في صيغة ثقافية واحدة من حيث الألوان والومضات والأصوات والسرعة الخاطفة وفي صيغ الإثارة والتحريك البدني والنفسي، وكلتاهما صورة غير أن إحداهما تعتمد على تأنيث الشكل واللغة والذائقة والأخرى تعتمد على استنهاض كوامن القوة والجبروت، وفي كل يتحرك الجسد بشهواته العميقة في المتعة والعنف معا، حيث تكتمل عناصر الفحولة التقليدية وتنبني تصورات دلالية تعيد صياغة السكينة الذهنية والسلوكية ويقف الإنسان في مواجهة مع أنساق الثقافة في أشد تجلياتها، ومن هنا تأتي العلامة

بوصفها صانعة للشيء ونقيضه، وتكون الصورة ذات معنيين متناقضين وهي كما تؤنث فهي تفحل، وتكون المتعة هنا مجازا كليا يجمع الشيء ونقيضه وتحريك الشهوة في الجسد سيؤدي إلى تحريك الرغبات العنيفة أيضا، وهناك علاقة وطيدة بين المتعة الجسدية والعنف. وهذا ما كشفته ثقافة الصورة ولعبت عليه حتى لنجد الإحصاءات في أمريكا تكشف عن تزايد حاد في حالات العنف ضد النساء وفي حالات العنف المنزلي، وفي نسب ارتفاع حالات الطلاق حتى لنكاد نقول إن مزيدا من التحضر يقابله مزيد من التوحش، وفي المجتمعات الراقية تكنولوجيا واقتصاديا تزداد حالات العنف الشخصي والأنانية الذاتية مثلما تتصاعد رغبات المتعة والشهوة في تجاور مطرد يتوافق مع معطى الصورة ومكتسبات الثقافة البصرية التي لم تعد تعني شيئا واحدا ولم تعد تنتج نموذجا واحدا وإنما تنتج الشيء ونقيضه وتحفز الشيء ونقيضه، وهذه إحدى علامات النسقية الثقافية حيث ستعود الذاكرة بنا إلى أقدم وأهم صورة ثقافية وهي صورة (أبو الهول) حيث تتجاور الأشكال والتكوينات ما بين وجه إنسان وجسد حيوان، وتمثال أبي الهول هو رمز ثقافي ثابت قاوم كل عصور التغيير وترسخ شامخا كصورة ثقافية مستقرة، وبجمعه بين الإنسانية والحيوانية عزز من نظرية التجاور الدلالي بين المتناقضات وصار علامة على ما تمثله الصورة الثقافية من معان مزدوجة نراها تتكرر اليوم في الثقافة البصرية حيث التأنيث الدافع إلى الرقة والميوعة في جوار التفحيل الدافع للعنف.

ب ـ التعري / التحجب

كنا ناقشنا في الفصل الرابع مسألة اللباس وكونه يمثل لغة ذات

شحنة دلالية عالية غير أن ثقافة الصورة تركز باستمرار على العري وليس اللباس حيث صار العري لغة ذات شحنة دلالية وتسويقية عالية جدا، وصار الجسد خاصة الجسد المؤنث يتعرى بمزيد من التعرية وتزداد الأجزاء المكشوفة والتي يجري التركيز على كشفها في كل الصور وفي كل المناسبات الفنية والاجتماعية حتى صار المظهر العام في الشارع أشبه ما يكون بمعرض حي للصور التلفزيونية تتمثله البنات وتعرضه دور الأزياء وتتزين به المجلات تبعا للنمط البصري العام الذي تصنعه الشاشة التلفزيونية، وهذا يمثل ذوقا عاما معلنا ومعتمدا، غير أن الصورة الأخرى تكشف عن نمط آخر يقاوم هذه الصور بصورة ناقضة وهي صورة التحجب حيث تتزايد صور المحجبات في الفضاء الثقافي العام في الجامعات والأسواق ومراكز العمل وفي التلفزيون حيث تظهر بعض المذيعات متحجبات في صورة تتناسخ مع الموضات العارية، وكما يجري من تسويق للجسد العاري وتزيين للعري كعلامة ثقافية وبصرية فإن التمظهر بالحجاب وتخفيف التزين والتلوين يأتي كصورة ثقافية ناقضة وتتبارى الصورتان في تجاور فضائي واجتماعي متصل. وكلاهما تصدران عن المرأة تحديدا حيث صار الجسد المؤنث معرضا ثقافيا في حالتي الكشف والحجب وصار علامة متحركة تكشف عن المعاني الثقافية بأبرز صورها وأوضحها في تشكيل يدل على الشيء ونقيضه.

وهذا أمر لا يقف عند تمثل الصور فحسب بل إنه يتجاوز ذلك إلى الاستقبال الجماهيري في تفاعله مع صيغ التعري أو التحجب، وفي حكاية دالة ثارت الجماهير الأمريكية على المغنية جانيت جاكسون حينما سمحت لزميل مطرب لها في أن يمد يده على

ملابسها العليا ويشد على لباس الصدر لينكشف صدرها أمام الجماهير في عرض تلفزيوني مباشر[4]، ولقد ثار الجمهور مستنكرا وأدى ذلك إلى إعلان المطربة ندمها على ما حصل واعتذارها علنا عنه، ولكن ذلك لم يكف، واتخذت المحطة التلفزيونية قرارا بمنع جانيت جاكسون من تقديم حفل جوائز قرامي، وهذه قصة تروي حال النسق الثقافي بين نقيضين دلاليين حيث يستمتع الجمهور السينمائي والتلفزيوني بصور التعري ويتطلبها ويحاكيها في كثير من تصرفاته لكنه في ساعة معينة يعلن رفضه واستنكاره للتعري، وتتخذ المحطة قرارا رسميا ضد التعري وفي الوقت ذاته تبث المحطة نفسها صورا فيها درجات عالية من التكشف والتشويق الجسدي، وهنا أنت بين الشيء ونقيضه حيث تكون المتعة والرفض في تصاحب مستمر، وهذا يكشف عن النسق المضمر الذي يبيح ويحرم في تجاور مستمر وهو نسق ثقافي قديم بين فضاءات المتعة وفضاءات التحريم وتجاور الاثنين معا مع تناقضهما، وجاءت ثقافة الصورة لتلعب على هذا ولتكشفه في الوقت ذاته.

ت ـ الفتنة / العفة

نشرت الصحف خبرا عن المطربة السورية أصالة صرحت فيه أنها قد أسست جمعية في باريس تحت مسمى (جمعية العفة)[5]

---

(4) صار ذلك على الهواء مباشرة حيث كان التلفزيون يغطي مباراة البطولة لكرة القدم الأمريكية يوم 1/ 2 / 2004، وفي أثناء الاستراحة حيث كانت جانيت جاكسون تغني قام زميلها بفتح سحاب سترة الجلد التي ترتديها جانيت فانكشف ثديها الأيمن أمام ملايين المشاهدين وأثار هذا لغطا كبيرا، وأدى إلى منع المطربة من المشاركة في تقديم حفل جوائز قرامي الذي عقد بعد أيام من تلك الحادثة.

(5) جريدة الوطن 26/ 2/ 2004.

تدعو فيها إلى الاحتشام في مواجهة منها لموجة الموضات العارية، وتقول إن للجمعية فروعا في أوربا وأمريكا، وهذه خطوة رمزية تصدر عن امرأة تعمل في الفن وتمارس الظهور التلفزيوني الملون والمنغم، وهي تشعر أن جسد المرأة قد صار عرضة للاستغلال التجاري عبر تقديمه في صورة شبقية فاتنة. وفي مقابل هذا الخبر كان برنامج نسائي يبث من إحدى القنوات[6] قد استضاف أحد مصممي الأزياء وخبراء الموضة وكان هو الوحيد بين أربع نساء، وكن يسألنه عن الموضات ومتغيراتها، وكان يجيب على الأسئلة بلغة تجمع بين لغة الكلام ولغة الجسد، وكانت حركات جسده تكشف عن تأنيث جسدي لا في شكل لباسه فحسب بل في حركات يديه وتصرفات جسده مثلما هي تسريحة شعره وألوان ملابسه وكلها ذات معنى تأنيثي، ومع اندماجه في الكلام فاجأته إحداهن بالسؤال عن أن المصممين يركزون على مفاتن المرأة أكثر من أي شيء آخر، وجاء رده غير مكترث بهذه الملاحظة وغير مهتم بسلبيتها بل راح يتكلم بابتهاج واضح عن أن هدفه المؤكد هو التعرف على مفاتن المرأة والعمل على إبراز هذه المفاتن، ويصاحب ذلك شرط يراه ضروريا للمصمم الناجح وهو أن يتعرف أيضا على عيوب المرأة الجسدية ويسعى إلى إخفائها، وهذا يفترق فيه جسد عن جسد، وفي كلامه راح يؤكد على ثقافة الفتنة والشحذ الشهوي كمطلب للمصمم لا بد له أن يحققه للمرأة الزبون.

وفي هذا الجو الثقافي نشرت إحدى الصحف[7] تحقيقا مع عدد

---

(6) هو برنامج (كلام نواعم) من محطة mbc.

(7) الحياة 26/ 1/ 2004.

من البائعات في أسواق الملابس حيث أشرن إلى تزايد الإقبال على الملابس التي تكشف أكبر قدر من الجسد، وذكرن أن التصاميم تتجه نحو مزيد من التعري مع تقدم الأيام وما كان عاريا في الماضي صار الآن شديد المحافظة مقارنة بما هي عليه ملابس اليوم، وترى البائعات أن الغد سيجعل ملابس اليوم شديدة التحفظ مقارنة بما يعتقدن أنه سيأتي مادام الاتجاه مستمرا في خلق الصور الفاتنة والتركيز على معاني الفتنة.

هذا مشهد ثقافي يتجاور مع المشهد الذي تسعى إليه المطربة أصالة في جمعيتها عن العفة كمضاد للفتنة، ولا شك أن الحجاب يتكاثر حتى لقد وردت إحصائية من كندا عن ازدياد نسبة المحجبات هناك[8]، وهي زيادة تتقابل رمزيا مع زيادة التعري. وهذا مشهد حي يكشف عن حركة الثقافة حسب قانون التورية الثقافية في تجاور معنيين يقتسمان المشهد ويدخلان في حوار عملي بين الشيء وناسخه.

ث ـ تعرف / تكره

لئن كان القانون الثقافي القديم يقول إن الإنسان عدو ما يجهل فإن القانون الجديد قد قلب المعادلة فصار المرء يكره ويخاف مما يعرف، وكلما زادت معرفتنا بشيء زادت كراهيتنا له وعداوتنا له، ولم تسهم المعلومات في تجسير الهوة بين الفئات وتقريب المختلفين بقدر ما أسهمت في تعميق العداوات والكراهية، وهجرة المسلمين

---

(8) الوطن 23 / 2 / 2004.

إلى أوربا مثلا لاقت ردود فعل سلبية كثيرة بدلا من أن تبني تعارفا وتآلفا، كما أن الصور التلفزيونية وشاشات الإنترنت قد عززت الفروق البشرية في الوقت الذي قاربت فيه بينها، فهي تقرب وتفرق في الوقت ذاته، وهذا وجه جديد لنظام المعرفة حيث صارت المعرفة مصدرا للخلافات وذلك لأنها كشفت المستور والمجهول، ولقد ساهمت الصورة التلفزيونية في تعرية الحقائق وفي عرضها عرضا مفضوحا ومكشوفا على رؤوس الأشهاد، والذات النقية التقية التي كانت تبدو ملائكية تبين أن ما فيها من بشرية يفوق كل صور النزاهة المزعومة، ولقد تكشف المشاهير عن مضمرات خطيرة في سيرهم الذاتية وفي سلوكهم وقصص حياتهم مما كان مخبوءا قبل زمن الصورة وظهر سياسيون وفنانون وقادة مجتمع في صور فضائحية

ولقد قال شيشتر[9] مقولة تحليلية عن الثقافة التلفزيونية مفادها أنه كلما زادت كمية المشاهدة نقصت المعرفة في المقابل، وهناك تقابل عكسي بين تكاثر الصور وتكثيف المشاهدة التفزيونية من جهة وبين تقليص المحصلة المعرفية من جهة مقابلة، والمشاهدة وتعاقب الصور لا تغرس التصورات بقدر ما تجعلها خفيفة ومهيأة للمسح السريع، وهي ملاحظة علمية إحصائية، ولا شك أن الصورة بقوتها الخاطفة قادرة على التلاعب الذهني بتصورات المشاهدين، ثم إن تتابع الصورة وتغيراتها ستساعد على تقديم إمكانات دلالية متنوعة من جهة ومتضاربة من جهة أخرى، وهذا الكم من المعرفة المصاحب للصور سيجعل العالم كله في متناول المشاهد، حتى لتكون العين

(9) انظر: D. Schechter; The More You Watch The Less You Know; Seven Stories Press; New York; 1999.

أمام لوحات كونية تختصر الوجود البشري كله، وهذا سيكشف العالم للمشاهد، وليس العالم صيغة واحدة، كما أنه ليس ثقافة واحدة، وكشف مزيد من المعلومات عن الآخرين والغرباء سيجعل آخريتهم وأجنبيتهم وغرائبيتهم ماثلة أمام مشاهد كان غافلا عن ذلك كله، وكلما رأى المرء صورا لبشر يختلفون عنه زادت رغبته في التحصن وحماية ذاته وقد يتحفز عبر تخويف نفسه وبني جنسه من تلك الثقافة الغريبة، وهذا سيرفع درجات الشك وربما الكراهية والعداء لكل غريب مختلف، بدلا من مجرد التعرف عليه، وهذه حالة ستشتد مع قوة الصورة الكاشفة ومع تصاعد إحساس المشاهد بقرب الصورة ومباشرتها وشدة مفعوليتها حتى لكأن البشر الغرباء صاروا على باب داره، وهذا ما يستدعي قوة للحماية وقوة للصد، ومن هنا تلعب الصور دورا في قلب المعادلة القديمة من كون المرء عدو ما يجهل ليصبح الآن عدوا لما صار يعلمه ويشاهده. وهذا هو أحد وجوه التورية الثقافية الجديدة بما إن الصورة حاملة للشيء ونقيضه، وباعثة على أنماط من التأويل ذات وجوه متعددة. وبقدر ما تعرف تختلف، وكلما قربت لك الصورة نماذج بشرية كانت بعيدة عنك فإنها أيضا ستساعدك على اكتشاف أنهم مختلفون عنك وأنهم غيرك لونا ولغة ومعتقدا وذوقا، وتصير هنا في مواجهة مع خصوصياتك التي صارت مهددة بوجود المخالف لها من داخل منزلك بما إن الصورة قد غرستهم في غرف المنزل وعلى بصيرته الحية، وهنا تحدث المواجهة المباشرة مع الصورة ومع الغريب والأجنبي في داخل الدار. والإنسان يقيس الكون على ذاته ويصور العالم على صورته، فيحب شبيهه ويكره مخالفه، هذا ما تعلمه على

مدى تاريخه الثقافي، ولقد كان المختلف في القديم بعيدا وفي دار الحرب، ولكن الصورة أحضرت البعيد ومن هنا ساهمت الصورة في توسيع العداء وكشف الخلافات وتعيمقها لأنها كسرت تحصينات الحدود والمسافات الفاصلة واختصرت العالم في شاشة فضية صغيرة داخل كل غرف المنازل.

ج ـ النخبوي / الشعبي

إن كانت أطروحتنا في الكتاب تكشف عن تراجع النخبة وبروز الشعبي، وهذا ما تؤسس له ثقافة الصورة، إلا أن هذا لا يعني بحال زوال النخبة واندثارها، بل إن النخبة ما زالت موجودة، وهي ليست موجودة فحسب وإنما نستطيع أن نقول إنها قد زادت نخبوية، وفي المقابل فإن الشعبي قد زاد شعبية، وهذا ما فعلته ثقافة الصور فعلا، والعلم الحديث يتجه إلى مزيد من التخصص ومزيد من الدقة البحثية ومزيد من التفريع حتى لقد صارت تفاصيل العلوم من أهم مقومات المعرفة الأكاديمية والبحثية ولم تعد هوامش على المتن، ولكن وفي مقابل ذلك نشأ العلم التلفزيوني المصور حيث يجري تبسيط المعرفة وتسويقها في خطاب ميسر وسريع وتجاري واستهلاكي مباشر. ويتجاور الخطابان في تناقض بين مزيد من التخصص وبين هوس في التعميم والاستهلاك، وينشأ عبر هذا نموذج للنجومية يختفي فيه الفرد الرمز ويحل محله الفرد النموذج، حيث لا يأتي النجم المفرد كبديل للفرد الرمز وإنما تأتي النجومية بوصفها طبخة جاهزة تبحث عمن يمثلها، ويكون الأفراد مادة في الصورة ولا يمثلون الصورة بكاملها، فالنجم الآن هو خانة في صورة، وإذا تراجعت قدرته على أداء الدور جرى استبداله، كما يجري استبدال المذيعات إذا تجاوزن

شروط الإطلالة وشروط الصورة من حيث الجمال والشباب والجسدية، وكذا هي حال نجمات السينما والتلفزيون والغناء حيث يكون دورهن حسب تمثلهن لشروط النجومية، وإذا نقص الشرط أزيحت النجمة عن النجومية ليسد المكان غيرها ممن تتوفر فيها شروط أكثر قربا للمواصفات. وهنا نحن أمام (نجومية) ولسنا أمام (نجوم)، والنجومية قد صارت نمطا ثقافيا تصنعه وتنتجه ثقافة الصورة متجاوزة دور الفرد الرمز ودور الفرد النجم، وقد حل مكان ذلك مفهوم للنجومية له شروطه وخصائصه ويقوم بها أفراد يمثلون الدور بدوران سريع ومباشر، ولقد وصل ذلك إلى عالم السياسة حيث نرى نموذج الرئاسة الأمريكية يعتمد على دورة سريعة وعلى تمثيل للدور لا يعتمد على الشخص البطل الرمزي كما كان آيزينهاور أو كينيدي، وإنما يعتمد على رئيس في رئاسة وهو نجم في صورة نجومية يؤدي دوره فيها ويحمل سمات وصيغ الممثل، منذ ريجان الذي جاء إلى الرئاسة من عالم السينما إلى كلينتون بصورته الشابة ومغامراته العاطفية وقدراته التصويرية جسديا ولغويا، ثم جورج دبليو بوش الذي هو عضو في جوقة ذات دور نجومي على غرار الأوركسترا الموسيقية، وهي صور لحال ثقافة الصورة حيث تكون شروط التمثيل النجومي أساسا لبقاء الأفراد أو زوالهم سواء كن مذيعات ومغنيات أو كانوا رؤساء ولاعبين رياضيين، وكل ذلك دورات في حزم صورية غير مستقرة ودائمة التغير. وفي مقابل ذلك كله تأتي الرصانة العلمية في نخبوية موغلة في تخصصها وتتجاور الصورتان في توسيع عريض للقاعدة الشعبية وتضييق مستمر في حقول النخبة. وتأتي الفلسفة لتجد نفسها أمام نموذج جديد في

الفكر الجدلي يتسيد فيه الفكر البراجماتي حيث تتحكم الآن (البراجماتية الجديدة) في الجامعات الأمريكية وهي الصيغة الفلسفية التي سعت إلى مجارات التحولات الثقافية الضخمة في زمن ثقافة الصورة.

وحينما نتكلم عن تعميق نخبوية النخبة وتوسيع دائرة الشعبي فإننا نجد النموذج نفسه في النمط الاقتصادي، حيث تزداد دائرة الأثرياء ويزيد ثراؤهم ويتضاعف مرات ومرات في اليوم الواحد، بينما يزداد الفقراء فقرا وتتسع دائرة الفقر، وبين ذلك تتقلص الطبقة الوسطى ومن كانوا فيها صاروا يتقاسمون الحظوظ في الانضمام إلى إحدى الطبقتين، وهذا تقابل دلالي لنموذج التورية الثقافية في ازدواج الدلالة وانقسامها المتناقض.

ح ـ الغزوالفكري والغزو المضاد

من الجمل كثيرة التردد لدى جماعة اليمين المتطرف وجماعات المحافظين الجدد في أمريكا ما يشير إلى تصور معلن عن وجود غزو إسلامي لأمريكا، وسنجد أن موقف فرنسا من الحجاب هو تعبير عن رفض عميق للثقافة الإسلامية بوصفها ثقافة أجنبية وغازية، وهذا شعور متبادل أيضا لدى العرب والمسلمين حول الغزو الفكري والثقافي الأمريكي خاصة، ولا شك أن الصورة التلفزيونية تحمل هذه المعاني، إما عبر تفشيها السريع في ترويج الصيغ الثقافية الأمريكية في الملبس والمأكل وأنماط السلوك، حتى إذا ما قامت هوليوود قامت مقابلها بوليوود في الهند في محاكاة فنية ولغوية، ومثلها السينما المصرية التي تحاكي كل ما هو جديد في ثقافة

الصورة، وهذا معنى يطرح سؤال الهوية والآخر بالضرورة، وردود الفعل على هذا تعزز من معاني التخوف من الآخر والتحسس لما يمكن أن يجري للثقافة الخاصة من مخاطر، حتى إذا ما قامت دعاوى العولمة نشأت في مقابلها الرغبات الذاتية في الخصوصية وبرزت الهوامش بصورة قوية حتى من داخل أمريكا ذاتها حيث برز الأفارقة بشكل قوي في كل صيغهم الثقافية الخاصة في اللباس والديانات واللغة والموسيقى، وتظهر الثقافة الأفريقية بصيغة تغطي مجالا عريضا في فضاءات الصورة التلفزيونية والسينمائية والرياضية والفنية وفي الشوارع، وفي عموم الفضاء البصري للحياة، ومزيد من العولمة يدفع بمزيد من الخصوصيات ويبرز الهوامش بقدر ما يحاول توحيد صيغ الاقتصاد والسياسة.

وهنا نحن أمام مثال حي من أمثلة سلوك العلامة حينما تعني الشيء ونقيضه، فالعولمة حينما تشيع النموذج الواحد وتسعى إلى ترسيخ هيمنة مطلقة فإنها تخلق نموذجها المنافس والناقض باستفزاز الخصوصيات التي صارت تعبر عن نفسها بوضوح لم يكن له سابقة حينما كانت ساكنة وكانت قابلة بهامشيتها. وفي الجانب الآخر من الصورة يجري تقليد أمريكا في كل شيء مع قبول بنمطها الذوقي والثقافي وهو قبول ظاهر على مستوى الشوارع في كل أنحاء العالم، ويتجاور مع خطاب الرفض العالمي لسياسات أمريكا ولهيمنتها الاقتصادية، وهذه المظاهرات ضد مؤتمرات العولمة والتجارة الحرة تغطي مدن العالم كلها، في صور تلفزيونية تقوم مقام الناسخ النسقي لكل مظاهر العولمة والصيغ الكلية.

ويأتي القانون الدلالي حول مبدأ الشيء ونقيضه من وجهة

أخرى غريبة فعلا، وهي تتعلق بمفهوم الغزو الثقافي نفسه، حيث نلاحظ أن الشعوب التي تقول بوجود غزو ثقافي يكتسح ثقافتها نجد أن هذه الشعوب ذاتها هي التي تبادر إلى تمثل الصيغ الجديدة، وإن صورة الرئيس الروسي يالتسين وهو يقف في مطلع التسعينات في طابور طويل في أحد شوارع موسكو كي يحصل على فطيرة هامبورجر في حفل افتتاح أول فرع لمطاعم ماكدونالدز في روسيا، إن هذه الصورة مع كشفها لصفوف طويلة متعرجة من الروس ومعهم رئيس البلاد لهي صورة مكررة لما حدث في الرياض وفي الدار البيضاء مع اليوم الأول لافتتاح المطعم نفسه. وكأن الناس في عرس تاريخي يشاركون فيه كإعلان لدخولهم العصر الجديد وتمثلهم لصيغ ونماذج هذا العصر، ولا يماثل هذه الصورة إلا صورة الناس في شوارع القاهرة وجاكرتا وهم على أحر من الجمر تشوقا لمشاهدة فيلم أمريكي جديد، مثلهم مثل آخرين في باريس وبكين وطوكيو، وغيرها من بلاد المعمورة. وهذه صورة لا تنبئ عن غزو ثقافي وإنما الأمر على العكس فالناس تطلب هذه الثقافة وتسعى إليها وتدفع لها المال وتخصص لها الوقت وطول الانتظار، وهذا يشابه صورة أخرى تكمل المشهد وهي صورة الصفوف البشرية حول قنصليات أمريكا ممن يطلبون الهجرة أو السياحة أو الدراسة هناك في تحفز عميق وحرقة نفسية ووجدانية صارخة.

إننا أمام صورة ثقافية تحمل الشيء ونقيضه فأنت تحب وتكره في آن وأنت تقترب وتبتعد في آن وأنت إذا جهلت الشيء عاديته - كما هو القول المتوارث - وأنت إذا عرفت الشيء عاديته، كما هي معطيات الصورة الجديدة.

في هذا كله تحضر حكاية بجماليون حيث نجح الفنان في صناعة تمثال باهر أثار فرحه وتمنى أن لو تحول إلى فتاة حية ناطقة، وحينما تحققت أمنيته وتحرك التمثال بجسد أنثى بأجمل ما تكون النساء، وفرح الفنان، غير أنه حينما تعاشر مع هذه الحسناء وعرفها حق المعرفة تغيرت حاله معها فكرهها وتمنى عودتها إلى الجماد بعد أن صدمته المعرفة بحقائق الواقع ومفاجآته. وتلك هي الصورة حيث الجمال والإغراء ولكن صورة أخرى تجاور الصورة الأولى سوف تحضر وتغير المعنى وتعيد صياغة التصور. هذا هو ما يجري فعلا في ثقافة الصورة وهو ناتج دلالي للثقافة البصرية حيث يأتي الشيء ونقيضه في تجاور قسري وفي تكوين مزدوج، وهي تورية ثقافية تمثلها الصورة، ولذا تشاهد الأمريكي والفرنسي يقولان عن غزو إسلامي لهما، في مقابل المسلم الذي يرى أنه هدف لغزو أمريكي ثقافي وغيره، وكذا ستجد الفرنسي يقول عن تهديد ثقافي أمريكي لفرنسا، وفي مقابل ذلك سترى الفرنسي يحاول تسويق ثقافته الفرانكفونية في كل البقاع الممكنة، مثلما يسعى المسلم إلى نشر ثقافته حيثما أمكن، ولا يرى أحد نفسه غازيا، ولكن الآخرين هم الغزاة، وفي خضم هذا كله تجد العربي وتجد الفرنسي في صف طويل متحملا البرد والمطر لكي يشاهد آخر أفلام هوليوود، في حركة تكشف عن رغبات متناقضة بين صورة الغازي الثقافي وبين صورة الشاب الطالب للمتعة والاكتشاف والمشاركة البشرية.

هذه هي الصورة في تمثيلها للنازع البشري في الجمع بين النقائض وفي تمثل الشيء ونقيضه. غير أن ما هو أكيد وثابت أن التغيرات التي تحدث سريعا وبتلقائية شديدة ورغبة عارمة هي من

نوع التغييرات الشكلية التي لا تمس الهويات العميقة، فالتغييرات تكون في موضات الملابس وفي أنماط المأكل والمشرب والسلوك اليومي، ولكن الهوية الجوهرية في الدين واللغة والعرق تميل إلى مزيد من التحصن وتظهر مقاومة شديدة ورفضا قويا ضد الآخر المختلف، وهذا ما تكشف عنه الوقائع فقد ظهرت الخصوصيات ونمت الفروقات وتحفزت الهوامش بأشد مما كانت عليه قبل زمن الصورة، وإن مزيدا من العولمة ليكشف عن مزيد من الخصوصية، وهذا يثبت أن الهويات العميقة لا تتغير ولا تتعرض للغزو ولكن الغزو يعزز من العودة إليها، والعودة إلى العرقيات هي اليوم أقوى منها في أي زمن ماض، وسنرى دوما أن الصورة تحفز صورة أخرى وكلما قويت صورة من الصور وشاعت وتعززت فإنها تحفز نقيضها وناسخها بقدر ما تشيع وبقدر ما تتقوى. وهذا قانون ثقافي يتمثل التورية الثقافية ويكشف عنها باستمرار. والعلامة دوما تعني الشيء ونقيضه ولا معنى لها إن لم تكن كذلك ـ كما قرر الجرجاني من قبل ـ.

والأمر المهم الذي وصلنا إليه في هذا الكتاب هو أن فعلي الاستقبال والتفسير ليسا سلبيين وأن الغزو الثقافي ليس كاسحا للعقول بل إن الاستجابات الثقافية العالمية تكشف عن مقاومة إيجابية لعناصر الهيمنة الثقافية والاقتصادية والسياسية، وكشفنا في الكتاب أن الصورة ترسل الشيء ونقيضه وأن الصورة تنسخها صورة أخرى، وأن آليات الاستقبال والتأويل معقدتان فعلا ولا تسيران في خط واحد، وكل خطاب في الهيمنة يقابله خطاب آخر في الرفض، وكل توجه شمولي كلي يدفع تلقائيا إلى ظهور هوامش كانت ساكنة

فحركها المد الجارف لتقول إنها موجودة وتبتكر لنفسها خطابا مصاحبا في الإفصاح والمعارضة، وكل هذا يكشف عن لعبة ثقافية خطرة جدا جعلت من الصورة لغة لها في الإرسال والتفسير، ونحن نشهد عصرا ثقافيا جديدا له نحويته الخاصة وله منطقه الخاص، ولا تصدق عليه قوانين النحو القديم ولا المنطق القديم ولا قوانين التأويل المعهودة التي صارت الآن تقليدية وغير كافية لتفسير الظاهرة، مما يدفع بنا إلى اكتشاف نحو جديد ومنطق جديد نقرأ به ثقافة الصورة ونستكشف تغيراتها النسقية والذهنية وما يتلوها من ابتكار بشري في المقاومة والمواجهة والدفاع عن الذات المهددة بالاستلاب.

ولسوف نجد أن مقولة (الغزو الثقافي) ليست سوى مقولة واهمة هدفها المبالغة في تخويف الذات، والذي يحدث غالبا أن الناس يمنحون بعض المظاهر الثقافية الشكلية يمنحونها قيمة جوهرية ليست لها، فيظنون أن التغير في الملبس والمأكل والذوق الفني هو من الأشياء الخطيرة حتى لكأن تسريحة الشعر ونغمات الموسيقى وفطائر الجبن كأنما هي جوهريات مقدسة، وكلما صار تغيير حسبوه غزوا ثقافيا، بينما الحقائق تؤكد أن الجوهريات الثقافية لها من القوة والقدرة على المواجهة ما هو كاف للتحدي أما تغيرات الشكل فهي تحدث بسرعة وتلقائية لأنها أشكال هامشية وليست جوهرا، والمتابعة في فصول الكتاب تعزز هذا التصور وتؤكده، وتبطل مقولة الغزو الثقافي.

إن الشباب الذين يلبسون الجينز الأمريكي ويأكلون الوجبات السريعة ويستمعون إلى موسيقى الروك هم أنفسهم الذين صوتوا

بغالبية عالية على استطلاع (زغبي)[10] حول فلسطين وأمريكا وصوتوا ضد سياسات الهيمنة والسطوة التجارية، مثلما فعل الشيء نفسه شباب في أوربا في مظاهرات وفي استطلاعات رأي، والنظرة الناقدة تكشف عن أن الهويات الجوهرية تتجذر كلما أحست بالمزاحمة والمنافسة، وهذا أمر ترددت الإشارة إليه كثيرا في فصول هذا الكتاب.

هذا لا يعني بحال أن الأمور على ما يرام بتسليم مطلق، ولا شك أن الثقافات البشرية كلها تواجه اليوم لحظة من أخطر لحظات تاريخها في التحول الثقافي والاجتماعي من جهة وفي التحديات من جهة ثانية، والثقافة التي تتمكن من إنتاج صور جديدة ـ حسب النحوية الجديدة ـ هي وحدها التي سيكون في مقدورها تحقيق موقع آمن لها ولا سبيل إلى التفاعل الحي والإيجابي إلا عبر الدخول إلى هذا العالم بشروطه وبمنطقه الجديد ونحويته المعدلة. ولم يعد المنطق القديم كافيا لتمثيل الذات ولا للمواجهة. ولم تعد مجرد المواجهة والتحصن بكافية لأداء دور حضاري وتحقيق موقع متقدم إنسانيا، ومجرد التحصن هو دور تتقنه كل الثقافات، غير أن السؤال هو فيما وراء ذلك حيث تكون المواقع للثقافات التي ستتمكن من إنتاج الثقافة الجديدة بصيغها الجديدة المدعومة بإنتاج معرفي وفكري

---

(10) هو استطلاع نفذته مؤسسة جون زغبي في ثماني دول عربية وشمل شرائح شبابية أظهرت وعيا سياسيا مبدئيا وجوهريا في كل قضايا الأمة والمجتمع حقوق الإنسان وحقوق المرأة ومسائل السياسة والاقتصاد والقضايا العليا للأمة والموقف من أمريكا وإسرائيل، وكل ذلك يشير إلى انتماء عميق للذات القومية في مقابل التغيرات الشكلية والصورية، والاستطلاع جرى بتمويل ودعم من مؤسسة الفكر العربي ونشرته المؤسسة أثناء انعقاد مؤتمرها الأول في القاهرة، أكتوبر 2002.

ينتج الصورة ويخرجها ويواجه بها. ولقد ثبت أن الصورة لا تقاومها إلا صورة تملك الدرجة نفسها من القوة والتعبير والتمثل وإمكانيات التحقق ومصداقيته. والصورة ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي وليست مجرد متعة أو محاكاة فنية، وهي لغة عصرية يشترط فيها تطابق القول مع الفعل وتمثل الحقيقة التكنولوجية بما إن الصورة علامة تكنولوجية ومؤشر إنتاجي ومنطق مستقبلي.

الفهرس

كتب أخرى للمؤلف

1 ـ الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985، (الرياض 1989، طبعة ثانية) و (دار سعاد الصباح، الكويت / القاهرة، 1993 طبعة ثالثة) و (الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997، طبعة رابعة).

2 ـ تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت 1987.

3 ـ الصوت القديم الجديد، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987، و (دار الأرض، الرياض 1991، طبعة ثانية) و (مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، الرياض 1999، طبعة ثالثة)

4 ـ الموقف من الحداثة، دار البلاد، جدة 1987 (الرياض 1992، طبعة ثانية).

5 ـ الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت 1991.

6 ـ ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1992، و (دار سعاد الصباح، الكويت / القاهرة 1993، طبعة ثانية.

7 ـ القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1994.

8 . ـ رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي الشركة السعودية للأبحاث، جدة 1994.

9 . ـ المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1994.

10 . ـ المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1996 (طبعة ثانية 1997 عن الدار نفسها).

11 . ـ ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998 (طبعة ثانية 2000).

12 . ـ حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1999.

13 . ـ تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1999.

14 . ـ النقد الثقافي، مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت 2000. (الطبعة الثانية 2001).

15 . ـ حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 2004.

الدكتور عبدالله الغذامي

الثقافة التلفزيونية

إن مقولة الغزو الثقافي ليست سوى مقولة واهمة هدفها المبالغة في تخويف الذات، فالشباب الذين يلبسون الجينز ويأكلون الوجبات السريعة هم أنفسهم الذين يقفون ضد سياسات الهيمنة، هذا يحصل في بلادنا كما يحصل في أوروبا.

إن الثقافات البشرية كلها تواجه اليوم تحولاً ثقافياً واجتماعياً متسارعاً ومليئاً بالتحديات، وتلعب الصورة المنتجة عن هذه الثقافة أو تلك دوراً مهماً، والثقافة التي تنتج صوراً جديدة هي التي سيكون بمقدورها تحقيق موقع آمن لها. ولا سبيل إلى التفاعل الحي والإيجابي إلاّ عبر دخول العالم بشروطه ومنطقه الجديد، إذ لم يعد المنطق القديم ولا الأساليب القديمة كافية لتمثيل الذات ولا قادرة على المواجهة. ولم يعد، خاصة، منطق التحصّن والدفاع عن الهويّة كافياً لأداء دور حضاري وتحقيق موقع متقدم في الحضارة. وهذه المواقع لا يمكن الحصول عليها إلاّ بإنتاج ثقافة جديدة مدعومة بإنتاج معرفي وفكري يُنتِج صورة قادرة على الخروج ومواجهة العالم.

لقد ثبت أن الصورة لا تقاومها إلاّ صورة تملك الدرجة نفسها من القوة والتعبير والمصداقية. فالصورة اليوم هي ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي وليست مجرد متعة أو محاكاة فنّية؛ هي لغة عصرية يشترط فيها تطابق القول مع الفعل وتمثّل الحقيقة التكنولوجية بما أن الصورة علامة تكنولوجية ومؤشر إنتاجي ومنطق مستقبلي.

لوحة الغلاف: جوليان ويربنغ

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب
ISBN: 9953-68-017-5